《星海音乐学院学报》创刊35周年
（1979-2014）

岭南音乐
研究文萃

（上卷）

主编
唐永葆 周广平 吴志武

中央音乐学院出版社

责任编辑：张伯瑜
装帧设计：小予工作室


ISBN 978-7-81096-716-7
9 787810 967167 >
定价：128.00元

《星海音乐学院学报》创刊35周年
(1979-2014)

岭南音乐

研究文萃

(上卷)

主编
唐永葆 周广平 吴志武

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

岭南音乐研究文萃. 上卷/唐永葆，周广平，吴志武主编. —北京：中央音乐学院出版社，2015.12

ISBN 978-7-81096-716-7

Ⅰ.①岭… Ⅱ.①唐… ②周… ③吴… Ⅲ.①广东音乐—文集 Ⅳ.①J632.765-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2015）第175206号

LĬNGNÁN YĪNYUÈ YÁNJIŪ WÉNCUÌ（SHÀNGJUÀN）

岭南音乐研究文萃（上卷）　　唐永葆　周广平　吴志武主编

出版发行：中央音乐学院出版社
经　　销：新华书店
开　　本：787×1092毫米　16开　　印张：31
印　　刷：中煤（北京）印务有限公司
版　　次：2015年12月第1版　　2015年12月第1次印刷
印　　数：1—1,600册
书　　号：ISBN 978-7-81096-716-7
定　　价：128.00元

中央音乐学院出版社　　北京市西城区鲍家街43号　　邮编：100031
发行部：（010）66418248　　66415711（传真）

序　言

今年正值我院学报创刊35周年，1979年，时任院领导高瞻远瞩，创立《音专学报》，这一举措领同行院校之先。35年来，从《音专学报》，到《广州音专学报》（1979—1980）、《广州音乐学报》（1981）、《广州音乐学院学报》（1982—1985）、再到现今的《星海音乐学院学报》（1986—　），刊物名称随校名屡经更改。据初步统计，35年来，学报刊发了2500余篇文章（1979—2014），其中与岭南音乐有关的文章共400余篇，占总发文数的16%。这些文章几乎囊括了古代、近现代、当代岭南音乐的方方面面，诸如民间歌曲、民间器乐、戏曲、曲艺、民间舞蹈、音乐创作、音乐家，等等。

时逢35周年，学报编辑部拟编辑出版《岭南音乐研究文萃》（上、下卷），将35年来学报刊发的部分优秀的与岭南音乐研究相关的文章结集出版。岭南音乐一直是我院的办学特色，作为承载展示办学特色的重要平台，学报发挥了重要的作用。此次选录的文章共84篇，以学院师生成果为主，分为六个大类，分别是：岭南音乐综论及比较研究、广东音乐研究、潮州音乐研究、客家音乐研究、冼星海研究、少数民族音乐与粤籍音乐家及其他研究。我们力图从纵向历史的维度，全面展示学院自1979年以来的岭南音乐文化研究成果，彰显我院在岭南音乐的教学、科研方面的传承与创新。

在1979年第1期创刊号上，编辑部即明确指出要将学报办成“一份学术性和科技性的学报”，在35年办刊过程中，我们始终坚持“双百”方针，坚持严谨的学风，立足于传承和发扬岭南音乐文化，密切关注学科理论前沿与学术热点，强调论文在选题、观点、内容与材料等方面的创新，努力将刊物办成“有特色、追前沿、发精品”的学术性刊物，为星海音乐学院的教学与科研，为国内外音乐学术界搭建一个高水准的学术平台。

由于时间仓促，编选的文章难免挂一漏万，不足之处，还请各位读者批评指正。

编　者

目　录

一、岭南音乐综论及比较研究

二、广东音乐研究

三、潮州音乐研究

一、岭南音乐综论及比较研究

“广东音乐”与“汉乐”

黄锦培

《到春来》是广东汉乐的传统乐曲，在广东省各地都有流传。在“广东音乐”的传统乐曲中有《到春雷》一曲，和汉乐的《到春来》的曲调基本上是相同的。另外，“广东音乐”的小调曲中也有《到春来》一曲，但曲调却和汉调的不相同。

按广东省内地方语言的渊源关系，可知有四种大系统的地方音乐，如流行于广州方言地区的“广东音乐”，流行于潮州地区的“潮州音乐”，流行于客家方言地区的“汉调音乐”，流行于海南岛汉族地区的“海南音乐”。

“汉调音乐”，简称“汉乐”，流行于广东省东北部的客家语地区，据传客家语地区的居民是在宋、元、明、清从中原（河南、湖北）一带迁徙来的，也有说早自西晋永嘉之乱（308—313）时已有迁徙到此。但根据一些可查的姓氏族谱，以元末明初或明末清初时期迁来广东的较多，也有宋末已迁来的。总之，700年前已有中原汉人迁来广东是可信的。这一些移民来自中原，也带来中原的文化，于是有“汉乐”传来。同时，也有“汉剧”传来，汉剧是演戏曲的。“汉乐”是纯器乐曲，其他有以唢呐为主的“中军班”，主要是为民间的仪礼奏乐；另一种是丝弦之类，多半是民间自娱的小组合奏；此外还有大锣鼓、八音，是吹奏戏曲情节的；还有庙堂音乐，是佛道门类的宗教音乐。这一首《到春来》是属于“丝弦音乐”一类，是民间自娱小组合奏的，主要乐器是筝、头弦、吊胡、琵琶、扬琴及箫、笛等。这一种类的乐曲在“汉乐”中保留有300多首，一直保留传统的演奏方式，很少变化。如《到春来》一曲便是按谱演奏，只有个别装饰音加在乐句的头尾部分，整个曲调，在演奏进行中是不加花音的，保持一种纯朴的古风。听到此曲，有如慢踱园林，欣赏春天的大自然的情趣。他们也有称这是“儒家”音乐。

“广东音乐”小曲中的《到春来》，只有19小节，和“汉乐”的完全不相同。但另有一首《到春雷》，却和“汉乐”的《到春来》基本相同。只是曲名把

“来”字改为“雷”字，为什么要改这一个字，就较费斟酌了。按文理来分析，《到春来》中，可能指“人”是隐去的主语，全句应是“人到春（天）来”了。如果“春”是主语，则应是《春到来》才合适，那么，“到春雷”又是怎样理解呢？俗语有“春雷一声天下闻”，就是说严冬之后的春天第一个雷声是全天下都能听到的，有“雷同”一词意即指此，全句应是“到了春雷响的节候了”。民间乐曲的曲名，有不少是倒装句，有存意隐晦的，也有故装奇特的，大家相传中都不会产生什么疑团问号，而“广东音乐”的《到春雷》一名，在1917年出版的《弦歌必读》一书中已有此名。同时，这一曲集中也收录了那首19小节的小曲《到春来》。可能因此把“来”字改为“雷”字，以作分别视听，避免二曲混淆，于是以后“广东音乐”便以《到春雷》来称这一首68板的曲子。

《到春雷》虽然改了一个字，可是《弦歌必读》中所收录的“古谱”，与“汉乐”的《到春来》的曲调基本相同，在曲中也没有增添什么“雷”的音型，但这首曲流传并不广。到了20年代末期，一首“加花”的《到春雷》出现了，由于加了不少花音，把原来简朴风格的曲调变为流畅活泼的曲调，这首曲便一下流传开来。到现在，这种曲调奏法已固定下来，至于到底是谁去加花音的呢？有人传说是严老烈加的，但也没有证实。1934年出版的《国乐新声》中收录了此曲，这曲集是丘鹤俦编的，也没有写明是谁改编加花的。严老烈是以右竹为主的扬琴演奏家，他改编的《旱天雷》便是以右竹为主的，丘鹤俦编的琴学教材是以右竹为主的。这一首收录在他编的《国乐新声》中的曲谱，在扬琴奏法符号上也是以右竹为主的，但并未曾在老一辈艺人中听到过丘鹤俦改编过《到春雷》。这姑且存疑，以待将来的发现。而到底加了花的《到春来》流行较普遍，古谱的一首则知者甚少的。

粤剧牌子曲中也有一首《到春来》，从清末的手抄本中，发现它是以“反线”（即“合”5音作“1”）来记谱的。这记谱和“汉调”的《到春来》很相似，并没有加花音，但现在很少人按照这曲谱来奏了。至于用“反线”来记谱，可能与唢呐的指法有关系。粤剧牌子曲多半以唢呐为主奏乐器，伴以大锣钹，后来也不知道是什么人把这简朴的曲谱加花改编，这里记的谱是按已去世的老管乐演奏家梁秋的演奏来记谱的。梁秋吹奏一些乐曲，常喜爱在低音的6567变为6467，这4音有点似乎升高的音律，其实是七音律的4音，比十二律的4稍高一点，听起来略似变了调的风格。我在这里记谱把它写成♯4，其实音没有到这么高。不过，如果用十二音律的乐器来演奏它，则似乎吹♯4音更为悦耳些。当然，

如果用七律音的传统乐器来奏，就不存在这升不升4问题了。牌子曲以唢呐为主奏乐器，有热烈庄严的气氛，在粤剧中常作为伴奏热烈严肃的场面用。梁秋传授徒弟大都按他的曲谱演奏，原来的古谱就很少人去奏它了。

几种《到春来》（或“雷”），它们的处理各不一样，“汉调”中是古朴怡情，“广东音乐”则是活泼流畅，都能令人联想到春天的景色。而牌子曲的《到春来》却是在舞台上为特定气氛而奏的，情绪热烈欢快，各尽其趣。以上三种都是68板（折半34板）形式，是民间器乐曲的较典型的“大曲”形式，而19小节的小曲是缺词的小调，也另有它自己的风趣。

“广东音乐”的创作方法，一是加花改编，上例《到春来》是其中之一；二是创作，广东音乐的创作多半是写20小节左右的小曲，如《平湖秋月》之类，很少仿效68板的曲体来创作的。还有写稍长的曲，但是自成一体，如《银河会》《赛龙夺锦》之类。所取题材，是自由广泛，且多半在现实生活中摄采其神韵而成。

“汉乐”的创作较少见，即使演奏传统古曲，也很少加花音，保留古朴风格，上面所说的《到春来》便是一例。惟其如此，所以“汉乐”中还可以听到古风的乐声。倒是“广东音乐”已把“古谱”改编为新声，听不到“古声”。

这里介绍“汉乐”的《到春来》及“广东音乐”的《到春雷》，是想做一种比较，使我们既知古音，也理解改编的途径，为我们的新创作提出一些研究课题，希望同好者参与研究，做出论述，以启迪别人。

“汉乐”是一种古老的乐种，它从记谱到演奏方式，都保留了300多年的传统，是难得的。有一些民间音乐，因为记谱不完整而逐步失传了，可是广东的“汉乐”却能较完整地保存300多年以前的古老音乐，固然这和客家居民长期居住在山区有关系，但更重要的是一批音乐爱好者在不断地经常进行活动，并且还随着他们的海外移民把这“汉乐”带到海外去，宣扬我国的古老优秀传统文化。奇怪的是这些音乐爱好者并不受外国音乐的影响而改变他们的演奏风格，从这一点看，倒不能说他们因长期居住在山区的关系了，因为客家语的居民到海外去还是不少的。他们以这种民间音乐来维系海外赤子对祖国怀念之心，他们甚至在海外建立“汉乐”的音乐社等业余组织，经常进行活动。但并没有丢掉这古老纯朴的传统文化，更没有引进外国音乐文化来改动它，这是值得研究的事情。

关于“广东音乐”的《到春雷》，虽然已把古谱改动了，但它是依据我们原有的手法来改变，加以花音方法，使曲调流畅活泼。这些花音显然是非常地道、

富有本土气息的，并没有掺杂一点西洋音乐的痕迹。加花之后的《到春雷》只是把一些乐句分得有层有次，加上花音，使其变为一种新的曲调，注入新鲜的气息，却又不失去本来的风貌，这样的技巧也是值得我们研究的。

《到春来》与《到春雷》给我们的启示，里面既有音乐技巧的学问，也有社会学的学问，从这里伸延向前，我们要做的研究工作还有很多。愿有同好者在这方面多提出一些问题来互相交流，使我国的民间音乐得到为四化服务尽更完善的力量，并从而加强我们的爱国主义的心思，并与海外同胞取得精神联系，携手前进。

（原载《广州音乐学院学报》1985 年 Z1 期）

杂谈潮乐与汉乐

陈安华

潮州音乐与汉调音乐是广东两大乐派，流行于粤东、闽西、闽南一带，有深厚的群众基础，在我国及东南亚一带享有盛誉。它们之间近在咫尺，历史上交往频繁，相互影响，但却独立存在，自成各具风格的乐派。它们的历史源流，是多年来人们研究的对象。

要寻找潮汉音乐的根底，确非易事，至今还未找到可靠的史实以供考证。

作为一种地方民间音乐，组成它的因素是多方面的。这有外来音乐文化的基础，又有当地音乐语言、生活习惯、风俗观念等的结合，经过历史演变，不断充实，去粗存精，融汇贯通，逐步地发展成既包含有外来音乐文化的痕迹，又有地方独特风格的新乐种。潮汉音乐的形成，看来也是循着这条规律的。

潮州音乐十分丰富，它包含着许多部分，有丝弦乐、大锣鼓、庙堂音乐、笛套等，它们可能来自不同年代，也有的可能是戏剧音乐派生出来的。有人把潮乐的起源推论到唐宋年代，这是有一定史实依据的。不过来自唐宋的音乐，也只是潮乐的一部分，不是全部，“根”也未必是同一条。年代变迁，使当年流传下来的音乐面目全非，也不是不可能的。

如果从佛曲、庙堂音乐以及潮乐的某些乐曲来看，它来自唐代，还是有些依据的。

唐代的文化，在我国历史上是一个全盛时期，它的影响已不止一个中国，至唐玄宗（713—741）时，已成为亚洲经济文化交流的中心。其文化足迹遍及几乎大半个亚洲。唐盛行佛教，唐玄宗开元年间，在全国四大州府广建寺庙，潮州的“开元寺”就是其中之一。随着“开元寺”的兴建，势必带来唐朝的文化，佛曲、庙堂音乐等必然跟着流入潮州，这无疑对潮州音乐的形成与发展起着重要作用。

唐宪宗（818）年间，韩愈因劝主勿迎佛骨而被贬为潮州刺史。韩愈在潮州为官虽仅数月，但影响十分深远。他喜爱音乐，可能会带来唐朝的音乐文化。潮

州筝是不是唐代甚至就是韩愈传来？无可考证。如果从日本筝也传于唐代这一点看，笔者认为这一推论也非无稽之谈。

通过对潮州乐律的计算，我们似乎也可以隐约看到它与古代“王朴律”蛛丝马迹的联系。

“王朴律”是王朴发表于五代周世宗显德六年（959）的一种律，距唐韩愈时不过百余年。在五代之前，这种律已流行于西北一带，经过王朴的整理总结，而形成历史上有名的律。它无疑在当时的音乐论坛上有一定的地位。“王朴律”既然“古已有之”，那么距它不远之前的唐代，应该有这种乐律的因素存在。从潮乐乐律与王朴律相近似这一点看，我们是否可以假设它在唐宋这段历史时期传入潮州呢？或至少对潮乐产生某种影响呢？

这点滴的资料当然不能使潮乐最早来自唐宋的观点确立下来。但它还有没有可能来自更早的年代？据传秦曾屯兵五十万开发南岭，这能否与秦的音乐文化拉上关系？秦筝能不能就在当时传入广东？无从考证，还是作为疑题留下待考吧。

汉调音乐传入广东的年代，多数客家人认为在宋亡前后。南宋末帝在新会殉难，宋朝兵败至广东后亡。随宋室南迁的中原人民则分聚广东、广西、福建、江苏等地山区，成为“客家人”，这是史实。他们带来的中原音乐文化被保留和继承下来，是不是就是今天的汉乐呢？笔者认为只能说是某些汉乐的前身，从历史发展的规律来看，它是代表不了今天汉乐全貌的。因为今天的汉乐十分丰富，有丝弦、大锣鼓、八音、中军班和庙堂音乐五大类别，这些部分不可能全来自当时的音乐文化，它还有与当地生活语言、风俗习惯和音乐文化相结合的过程，还可能受来自不同时期的其他音乐文化的影响。从这一观点出发，推论汉乐最早来自南宋是合理的。问题是还会不会更早？因为据说在晋安帝（413）时就已经有移民南迁大埔县的历史；汉乐中的庙堂音乐之类与唐的音乐文化有没有联系等，都是值得一问的。

这仅是从历史上的遗迹来窥视潮乐与汉乐传入广东的年代，论据显然不足，但从两种不同风格特点的乐派本身，则可以看出其来自不同的音乐流派。

潮乐使用的“二四”谱，是早于“工尺”谱的一种记谱形式，用潮州方言朗读。调式特别，其中以“活五”调为最。主奏乐器“二弦”的定弦为纯四度，多用F调，它通过调式的变换来体现喜怒哀乐情感。其特点是平和、秀丽、流畅、柔美，这无疑与潮州方言有密切关系。潮剧的唱腔使用“真嗓子”，过去演员的年龄多在童年少年，称为“童伶制”，这与“皮黄戏”是截然不同的。

汉乐使用的是“工尺”谱，用“官话”朗读，这明显是外来的记谱形式

（潮乐以后也用“工尺”谱，也用普通话读谱）。调式上有“硬线”、“软线”之分，接近潮乐的“轻六”调、“重六”调。主奏乐器“头弦”定弦为纯五度，“西皮”为士工（6̣ 3）线，“二黄”为合尺（5̣ 2）线。多用G调乐曲的特点，一般是古朴、典雅、庄重、大方。尤其是筝曲，音韵缠绵深长，耐人寻味，某些揉拨吟滑的手法有似于河南筝曲。汉剧的唱腔不同潮剧，使用“假嗓子”，也非“童伶制”，显然属于“皮黄”戏派系。

潮乐与汉乐固然风格不同，但由于长期共处，因而在某些方面，也有其相近或共通之处。

在乐队的组合形式方面，它们所使用的乐器是基本相同的。大体上是二弦（汉乐用头弦）、扬琴、琵琶、月弦、秦琴、三弦、椰胡、提胡（相当于中音二胡）、笛子、洞箫、唢呐、板鼓及锣钹等。二弦与头弦都是主（领）奏乐器（在戏剧中，必兼吹唢呐），名称虽不同，但形状酷似，都用乌木制成，弦筒蒙上蟒皮，唯弦杆长短有别，二弦略长，头弦略短，前者音色平和，后者音色高亢，这与戏剧的唱腔有密切关系。

以三弦、琵琶、筝三件乐器组合的潮州细乐，效果清新、细腻，在潮乐中形成一种固定的组合形式。汉乐中的这种组合也很相似，筝经常与洞箫、琵琶、三弦、椰胡等合奏，也可取其中的两三件乐器结合成一个小集体，效果类似潮州细乐，只是风格不同，汉乐较之古雅、纯朴而已。

套曲的形式在潮乐与汉乐中也常被采用，潮乐的套曲常用同一种调的乐曲连奏，“轻六”调的《平沙落雁》习惯于同“轻六”调的《穿山龙》连奏，“重六”调的《月儿高》常与“重六”调的《北雁思归》连奏。汉乐的这种套曲形式，也不乏其例。如《单点头》习惯与《乱插花》连奏，《崖山哀》又常与《熏风曲》或《将军令》的中板连奏。

潮乐与汉乐均极重视板数。在潮乐中，凡由头板、拷拍、三板三部分组成的68板乐曲，称为“大套曲”，如《寒鸦戏水》《昭君怨》等。在汉乐中，则统称68板的乐曲为“大调”，非68板的称“串调”。它们的演奏规律大致相同，由慢到快，直至结束，在慢至快过程中，潮乐采用的变奏形式多一些，以节奏变化为特色，方法不下几十种，看演奏者的需要临时采用。按一般的规律，如“大套曲”，多在演奏完“头板”之后接“拷拍”，再连三板后结束。“头板”是主曲，“拷拍”与“三板”是主曲的压缩，节奏上加一倍，板数依然为68板。汉乐的情况也是如此，乐曲一般分慢板与中板，个别乐曲也加“尾声”的，慢板是主曲，中板则是它的压缩，节奏也快一倍。慢板与中板的连接，比较灵活，看乐曲

进行的速度与需要，即转至中板，使节奏立即产生变化，而不一定在奏完慢板之后才接中板，在慢板中间也接中板。乐曲的结束句，可以在乐曲之尾，也可在头，也可在中间，根据演奏者需要而定。总之，在乐曲的结构、乐队组合、板数、演奏规律等方面，潮汉两家可说是大同小异，这也是它们长期交流互相影响的结果。

汉乐与汉剧在潮语地区颇受欢迎，有一定的群众基础。过去在潮州地区就有业余汉乐（剧）的组织，还有由潮州人演唱的专业汉剧团。比如，晚清时期在汕头市成立的“公益社”、“以成社”就是比较固定的汉乐组织，还有在1949年后成立的汕头市汉剧团，潮安汉剧团、揭阳汉剧团等汉剧专业团体，还有如潮安庵埠业余汉剧团这样有相当历史的业余组织还远涉重洋，在东南亚一些国家扎下根子，成为当地华侨文化生活不可缺少的一部分。潮乐中，还经常使用汉乐谱演奏，尽管带有“潮州味”，但汉乐固有的风格特点还清晰可辨。由于历史久远，今天流传在粤东地区的某些乐谱，几乎分不清它的前身是汉乐还是潮乐，从这一点上也可看出这两位邻居在历史上的密切关系。

潮州筝与客家筝是潮乐与汉乐的重要乐器，它们的演奏风格是全国筝界中的两大流派，在我国民族民间音乐宝库中占有一定位置。这两大筝派在演奏特点上既有其共通之处，又有别于风格韵味。格调上它们带有岭南那种特有的细腻、优雅、柔美、流畅的风味。

就近年代而言，潮汉两派使用的筝基本相同，屑钉设在面板上，十六弦，金属质（早期用铜弦，后改钢弦）。右手指带皮套（或蟒皮套），插入玳瑁（或牛角、竹）片，用拇中食三指拨弦。左手在马的左侧，主吟拨揉滑。音色清脆明亮，筝韵悠扬缠绵。

“反打”与“八度轮指”是潮汉筝的重要演奏手法，可以说也是区别于豫鲁筝派的一个标志。

“反打”一词是潮州人的叫法，客家人未必如是。它的意思是指八度两音，在演奏时必是先低（勾）后高（托），而豫鲁一带的演奏习惯则是先高（托）后低（勾）。对于轮指，豫鲁筝派习惯用大指单指轮音，而潮汉筝派则用八度轮音（大中两指快密交替），至于有人在演奏潮汉筝曲时也用单指轮，那是后人吸收进去的。这一点也许可以作为客家筝在流入广东后与当地乐派相结合的一个印证吧！

“指序”在潮汉两筝派中还有其微小差异之处。除开拇指，潮筝使用食指多些（“推”除外），客筝则多用中指。所以在指序的运用上略见不同，效果也稍

有差别，这与其风格特点不无关系。

“滑音”在潮汉两筝派中的运用差别就比较大。这是区别两派风格不同的重要因素之一。这些滑音与语言关系很大。一般说，潮语较客语平和，因此滑音的起伏不大，每在二度之间（三度极少），多起润色作用。演奏时加花较密，效果华丽流畅。客筝则不同，滑音起伏大，二度很多，小三度也不少，上下滑音同时使用，其时值长短不一，很富变化。所以，它的韵味深长，余音缭绕。为确保滑音时值，余韵不致消失，因而乐曲“加花”就较少，给人一种古朴典雅之感。有趣的是，客筝的某些滑音与河南筝曲的某些滑音十分相近，从此特点，我们似乎多少可以窥探出“中州古调”的某些韵律来。

一种乐种的存在，总是有它的历史渊源和沿革过程，也有它独特的风格特点。写本文的目的，无非是想借助潮汉两大乐派的某些表象关系和特点来探索这方面的问题。毕竟是资料贫乏，论据不足，水平有限，错误难免。如果它有助于史学家们对这个问题的研究，那就心满意足了。

（原载《星海音乐学院学报》1982 年第 4 期）

论客家音乐与潮州音乐中的支架结构

费师逊

客家音乐（又称广东汉乐）与潮州音乐是亲缘关系很密切的两个乐种，它们在乐曲的基本板式结构上尤其相像。当然，应该承认它们是两个独立的乐种。有关两者源流上的问题，本文暂不多讨论，至于两者乐律上的相同之处，也容今后再谈。我们分析客家音乐与潮州音乐各板式内部结构，常常感到它们是一气呵成的，但又不容易掌握它们内部的句段关系。在客家音乐同一曲目的缓板、中板与紧板中，或在潮州音乐同一曲目的头板、二板、拷拍和三板中，也不容易指出其共性所在：即变化了的是什么，不变的是什么，我们知道，客家音乐的曲目与结构，大多渊源于中原地区的传统音乐，所以，客家音乐中的结构问题在中国的传统音乐中也是同样存在的。

中国音乐是以五声音阶的音列——音调作为基础构成材料的。这种音乐材料看来简单，但是灵活善变，难以捉摸。它根据自己的特性，与中国音乐的传统节奏特性、结构原理、结构法则相结合，使得各曲目之间的面貌似乎相似相近而又千变万化，难以辨识。

我在分析了不少客家音乐与潮州音乐之后，发现它们在基本板式的内部以及基本板式与变化板式之间，都存在着一种潜在的结构现象，即支架结构。

我所说的支架，颇类似于脊椎动物以其脊椎为主干的互相支撑的骨架。支架的支，指支撑、支干；支架的架，指骨架、框架。中国的书法理论中曾使用了“间架结构”这一名称，后来武术界受了启发也使用了这个术语。但由于音乐是通过时间的运动过程来体现的，所以我们叫“支架结构”更为合适。

我在分析客乐与潮乐（以下均用此简称）时，首先是像读古汉文一样，进行了全曲的标点，即作出句读与段落的划分，大体上采用：顿号“、”、逗号“，”、句号“ㄟ”、分段号“ㄱㄴ”和段号“ㄱl”，还有总段号与终曲号是采用已有的双纵线；然后就来寻找各句段之间的关系与支配这种关系的结构法则、结构原理，并且从旋律线与音群中找出支架结构来。支架有全曲总支架，或称纲支架，即句

读、句段音联结成的支架；还有句读内的分支架，或称目支架，即由句读内旋律中的长时值音、节奏上的强位音或者是多次重复出现的音联结成的支架。分（目）支架与总（纲）支架的接合点也就是支撑点，就是句读音。它是本句读的终点，具有相对“静”的助能性，我们称之为“静音”，但它对于总支架又具有支撑作用，推动作用，具有“动”的功能性，因此，我们又称之为“动音”。这样句读音就具有了既静又动的双重性。动与静是相互转化，互相生成的，这是中国的传统理论，我们应把它看成是最重要的结构原理。全曲的终止音应该是全曲最后的“静音”了，但是段落上的“静音”不仅在支撑点上具有动力性，而且对于全曲的终止音也具有遥向的动力性，不妨说它是“遥向动音”。因此，支架结构的动力性与功能性的认识必定要对全曲作整体的考察，才能行之有效。当然，在音阶调式中音与音的音程关系，以及由音程关系而产生的功能性仍然是存在的。在五声音阶中，不像欧洲七声音阶由于半音的倾向性并结合着四度、五度的（上）属与下属功能而具有明显的功能明确性，五声音阶是更为灵活善变的。它除了不存在上下小二度外，其上下四五度。上下大二度（和属于五声体系的七声音阶中的大于小二度的非大二度）甚至大小三度，在五声音阶中也都具有不同程度的倾向性、功能性。但是，具体的功能性还要看节奏，看重复，看动力积累而且要看“遥向动音”。动力积累是在运动过程的整体中形成的。所以，支架结构中的功能性不仅体现在全曲的终止式上。中国的古籍中时常强调“静”的作用，其目的在于要指出：静中生动，静化为动。从机械动力学的角度来看，这是不可理解的。中国历史上的机械动力学确实不够发达，但其“自然”动力学甚为高超，并且历史悠久。

兹分述潮乐与客乐的支架结构如后，同时也谈谈“动力积累”、“遥向动音”与支架结构的复杂变化情况，还有68板的问题。

一

潮乐的支架结构体现得很严谨。它在各曲中先标明板数，亦即小节数。板的意义除了强调强拍外，更强调了骨干音。但并非所有“板位音”皆为骨干音，应该说是：句逗段落上的“板位音”才是骨干音，它很稳定，而非句逗段落上的“板位音”则可以服从旋律进行需要而作必要的调整、改换。现在我们就《柳青娘》一曲，在其各板式、各线调之间进行比较，来认识其支架结构的存在及其稳

定性与灵活性。《柳青娘》共30板。其全曲纲包括支架与目，支架为：

谱例1

6 (1) [4] 2 5 (3) [10] 2 1 (6) [14] 5 6 (3) [19] 6 2 (5) [25] 6 5 (3) [30] 2

谱例中带方框的数字指板数，其下的音符是板位上的句逗读。括号中的音是非节奏强位音，但占据板数。头板与三板都是用同一支架结构。由于三板旋律简朴明晰，一看就可以找到上述结构，头板华丽多变，但仍然是上述结构。而拷拍则有所变化了，如：

谱例2

6 (1) [3] 2 5 (3) [9] 2 1 (6) [14] 5 6 (3) [19] 6 2 (5) [25] 6 5 (3) [29] 2

其中一、二、六句提前了一板。“拷拍”是一种弱起节拍，它是潮乐弦诗曲常用的特殊板式，很富节奏的动力性。在客（汉）乐中军班中则称之为“拷板调”，已濒于失传了；其他地区也有，但少见。在潮乐拷拍中，句读音的板位作了提前的调整，而非句读上的板位音也作了不少调整，如三板的首段是：

谱例3

原谱：⑥1 | 2① | 2 3 | [4] ② | ⑤ | 4 3 | 2 5 | ③1 | 2 3 | [10] ② |

而拷拍的手段是：⑥1 | 3① | [3] ②2 | 0 3 | [5] ⑤5 | 0③ | 0 3 | 0 61 | [9] ②2 | 0 32 | [11] 1 2 |

其中，前者从[5]到[10]，后者从[5]到[10]的旋律线与句段划分都有了一定的变化。

三板和头板，虽然它们的各句段板位音不变，亦即各支架音不变，但其间句逗的划分仍有一处不同，如头板的[17]到[21]是：

谱例 4

	16		17		19		21		
原谱：	⑥ –	|	5·165 32③	| ③· 53235	| ⑥6535⑥· 5	| 33561 65 43	| ②2161② –	| ……	

这里的句逗结构是：16 6̣ 17 3 19 6 21 2 23 5 25 6

在16和21处分句

在三板中则为：16 ⑥ 6 | 4 ③ | 3 5 | 19 ⑥ | 5 3 | 21 ② | 3 5 | 23 5 | 3 5 | 25 ⑥ |

是在19与25处分句，也就是表现为前述的6（3）6’2（5）6’的分支架结构。

《柳青娘》一曲，除正线调之外，潮乐还用了各种线调来演奏，所以我们剖析它有其典型意义。我所根据的是林玉波传谱和杨广泉定谱两个版本，它们没有重大的差异。《柳青娘》曲的重六是反线后的重六，此外，它还有轻三重六与活五。重六《柳青娘》与正线《柳青娘》曲在曲本上有个突出的变化，即重六将正线的曲首的四板移到了曲，成了从第五板开始，而全曲则在原第四板结束。本来潮乐就常用“首尾相应”的结构法则，曲末一句常是曲首的变化再现；并且，潮乐的首段还常应用“相反相成”的结构法则，它有两个反向进行同音的乐句，如6̣ 1 2’5 3 2ˀ下句为上句的倒影，即纵向反向。这里我要特别申明一下：“相反相成”固然是常用的结构法则，但它更是一条重要的结构原理。由于主题的倒影就能代替主题自身，所以《柳青娘》的重六线调改从首段下句开始，是毫不勉强的，而原来的首段上句却在曲终时算作重复再现了。反线重六的首段，原应为2（4）5’i̇（6）5，现改为i̇（6）5开始，而用2（4）5终曲，其他支架结构不变。轻三重六的《柳曲》，主要是用原位的4来代替3，其他变化很少，所以实际上它是反线。恐怕这也是本套曲中取消正线调重六而采用反线调重六的原因：即为了避免不必要的重复或相似，三者取二也就够了。

活五《柳青娘》既有带着头板的一种版本，也有带着二板的另一种版本，而其他线调则皆无二板。活五头板的支架结构与正线调完全一致（只是简谱的记谱移低了一度，将6̣改成5̣，将2改成1）。其二板则亦将首句四板移往曲终，而从第五板开始演奏，与重六《柳青娘》曲一致。至于活五在音律与奏法上的变化，此处就暂不多谈了。它的全曲总支架是：

谱例5

5 (↓7) 1' ↑4 (2) 1 | ↴ 6 (5) ↑4' 5 (2) 5' 1 ↑(4) 5 ↑4 (2) 1”

虽然其二板在支架结构上有所调动，但二板与头板各自后面的三板都保持着原来的支架结构顺序不变。

二

关于动力积累，可以在潮州音乐也举两曲谱例来说明一下：一是《川（穿）山龙》，二是《九回头》。

谱例6

0 1 | 2 2 | 5 7 | 6 ⑥ | 0 3 | 0 3 | 0 2 | 0 5 | 4 ③ | 0 3 | 5 ⑤ |

0 5 | 0 3 | 5 6 | 4 3 | 2 ② | 0 5 | 0 6 | 5 ⑤ ↴| 0 3 | 0 6 |

5 i | 6 5 | 3 2 | 1 2 | ③ | 2 7 | 6 1 | 5 7 | [1.] 6 ⑥ :‖ [2.] 6 0 ‖

它采用了拷拍的弱起节奏，并且句幅短小紧凑，加之又因变化长短，而使之富于弹性，在句逗处多用同音反复，并停在弱位音，因而形成了推动力强而稳定感差的趋势。全曲的纲支架音是：6’3’（5）’2’5↴ 3’6”，其中6是主音，也是曲终静音；3是上属音，5是大二度下邻音。其倾向性是：3出现两次，要求进入6，第一次刚离开主题句，推动力很强，但化解于5，然后就转入2 5的框架，形成了遥向动音，准备进行入6；其后3音再次出现，经过句内目支架的环绕，要求进入6；最后，曲终静音为6，而终句内的支架又是2 5 6。此曲虽然很短小，但采用多种手段来进行动力积累，所以动力性很强。

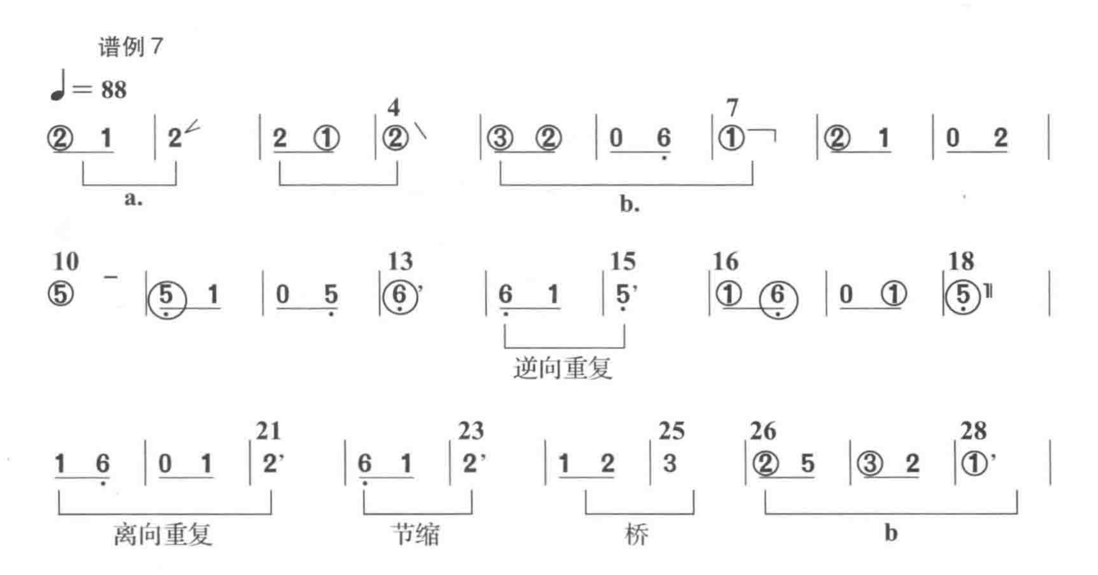
再看《九回头》，全曲纲支架可简化为6）3）2”。曲终静音为2，6 3的框架是倾向2支持2的。从曲中各种等级的句逗音来观察，3音出现了九次之多，所

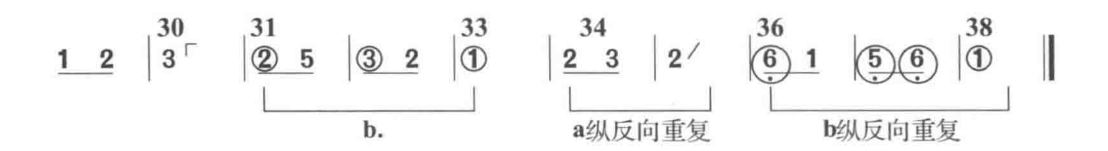
以称为“九回头”，2音出现了三次，6̣音出现了三次，连同紧接着的重复也可算五次。全曲可划分为三个分段：第一分段停在3，第二分段也停在3，皆遥指向曲终的2；最后的分段除曲终静音为2外，其余各句逗音皆为3，共有四次之多。由上可见，为了加强3的动力性，3音共重复了九次，其目的在于达到动力积累的效果。

三

现在我们来看客家音乐（汉乐）中的支架结构，以《柳摇金》的套曲为例。《柳摇金》又称《柳叶金》，它的套曲包括了正指、反指、三反、四反、五反等五个曲子，并且各有缓板与中板。由于它演奏的速度偏慢，而且花指较少，所以记谱时缓板记成$\frac{2}{4}$拍，中板记成$\frac{1}{4}$拍，好像是相当于潮乐的二板与三板那个等级，但实际上等于头板与中（二）板的等级。这正是客乐的古朴面貌。《金》曲（以下均用此简称）的缓板为60板，而中板只有38板，板数不一致，是后者删去了一些过渡性的句子，并换用了所需要的新过渡句，而核心的段落（支架）皆保留了下来，特别是首尾部分是如此不变的，这说明支架结构可以灵活运用，也应该作灵活运用。内部核心结构的稳定，而体现或运用上的灵活，这就是中国传统文化中所体现的思维方法的主要方面，或说是本质方面。

我们来看《柳叶金》的正指中板，共38板。





这里的句读段落划分是参照了正指缓板的句读段落划分而作的，如按其自身的逻辑，则可能还会有另外的方案。正指缓板共60板，♩=60，我们现以广东大埔县所编《广东汉乐三百首》的记谱为准，来和上谱38板进行对照比较：中板1至7板是缓板1至10板的简化，并有所删节。中板的26至28和31至33就等于缓板的53至55和57至59，只略有简化；缓板有结束句 0 35 2 1 | 2 - | 和曲首 2 1 | 2 | 相呼应；而中板曲终处34 35两板的 2 | 2 则是 2 1 | 2 的纵向反向重复再现。中板36至38的 6 1 5 6 | 1 ‖ 也是31至33 2 5 | 3 2 | 1 ‖ 的纵向反向重复。以上句内的支架音都已用圆圈标出。再看，中板的16至18板处的 1 6 | 0 1 | 5 实际上已概括了缓板中此句的支架结构，不过缓板的此处旋律伸展得很开阔，而且自身亦有重复。除了上述两个板式支架结构有一致的首、尾，与中间关键所在的地方以外，其他就各自按照两个板式自身逻辑发展的需要，来进行架“桥”过渡、模进，和各种重复，即纵反向、逆反向、离向与简缩重复等。这里，我所谓的“中间关键所在”，就是指前文所说的“段落静音”，亦即是全曲的“遥向动音”，它遥遥地指向全曲的“曲终静音”；在缓板中，它是再三被重复强调，进行所谓“动力积累”的。这里要补充一句：“动力积累”不只是可以通过一种途径来获得，它也可以通过节奏重复、同音反复、速度增长、密度或力度的增长等获得。人们闭目一想，就可以在民族音乐中随处找到这类的例子。这和西方音乐的气质、手法是不一样的。当然，中西音乐并非绝然不同，而是各有所侧重地发展了某一方面而已。

《柳摇金》一曲有一个“正指”与四个“反指”，形成一个套曲。“反指”是指同宫音的调式转移，而“反线”与“换线”则是指调性与音律结构的转移，但它们同“正指”、“正线”之间的支架结构必须有程度不同的一致性，否则，就不能算是同一乐曲的变体了。《柳摇金》曲的正指是宫调式，其二反至五反分别是：徵、商、羽、角四个同宫调式。各反指的支架结构都与正指保持相对应的一致性，而旋律进行则按各调式自身的“惯性”作了调整。由于《柳摇金》曲的缓板与中板有了前文所指出的变化，于是各反指的缓板皆依据正指的缓板，各

反指的中板亦皆依据正指的中板而转移调式。看来，反指是较反线古朴的一种手法。客乐亦有反线，也是宫调的转换，而它的“软线”与“硬线”的关系则相当于潮乐中“重三六”与“轻三六”的关系，那是音律与奏法上的变化。如果是“反线”再加“换线”那就像潮乐《柳青娘》的反线重六那样了。软线、硬线，在潮州细乐中称之为软套、硬套，而西安鼓乐中也有软套、硬套之分，所以可以看出中原的古乐与客家音乐、潮州音乐是一脉相承的。

四

现在我们来看同一曲中各板式内支架结构的复杂变化情况，以客家音乐的另一套曲《怀古》为例。它有缓板（♩= 44，$\frac{2}{4}$）、中板（♩= 84，$\frac{1}{4}$）、紧板（♩=104，$\frac{1}{4}$）三部分，其板数分别是 64 板、44 板、23 板，速度愈快，板数愈少，支架结构也愈短小。支架结构的缩小，是因为它保留得少，删节得多；非保留的部分，是根据本板式自身发展的需要而作了新的填补与过渡而得来的。下面根据《广东汉乐三百首》一书中第 109—110 页来作三个板式的对照研究：中板$\boxed{1}$至$\boxed{10}$为首段，与缓板$\boxed{1}$至$\boxed{10}$一致，支架为 **6 5 3 5 6**ᶻ **$\dot{2}$ 7 6 5 6**⅂L。紧板中省去了这一句。中板$\boxed{11}$至$\boxed{15}$与缓板$\boxed{11}$至$\boxed{15}$也一致，其支架为：**6 5 3 5 3**；在紧板中它则成了第一句，但有了变化，作了“离向”处理，把支架变成 **3（6）5 3 5 2**。在谱中它后一半的原谱是中板 $\underline{\mathbf{3\ 6}}$ | $\underline{\mathbf{5\ 2}}$ | **3** |，而紧板改为 $\underline{\mathbf{3\ 6}}$ | $\underline{\mathbf{5\ 3}}$ | **2** |，即最后两音调换了一下位置，因此也就改变了旋律进行的方向。这一改变使得中板的中部分连续强调上属音 **3**，紧板的中部分则连续强调下属音 **2**，并各自重复，作动力积累，但最后达到的目的都是 6。中板的$\boxed{14}$板的支架结构全部取自缓板的支架，如：$\boxed{16}$—$\boxed{17}$取自缓板$\boxed{28}$—$\boxed{30}$，$\boxed{18}$—$\boxed{19}$取自$\boxed{33}$—$\boxed{35}$，$\boxed{20}$—$\boxed{21}$取自$\boxed{40}$—$\boxed{41}$，$\boxed{22}$—$\boxed{27}$取自$\boxed{42}$—$\boxed{47}$；从$\boxed{28}$起至$\boxed{31}$取自缓板$\boxed{48}$—$\boxed{51}$，这也与紧板的$\boxed{14}$—$\boxed{16}$一致；而中板$\boxed{33}$—$\boxed{37}$虽与缓板$\boxed{52}$—$\boxed{57}$一致，但被紧板删去不用；至于中板的$\boxed{38}$至$\boxed{44}$则与缓板的$\boxed{53}$—$\boxed{61}$一致，也与紧板的$\boxed{17}$—$\boxed{23}$完全一致。三个板各自结束时，后部分完全一致处的支架是：**5 3’ 1 2’ 6（7）6（5）6”**，在紧板中为了填补删节之处而自己形成的过渡部分的支架为：**（352）’ 1 6 2’ 1 3 2’**，这正是一个正、反、正的支架结

构。前述中板中的上属到主与紧板中的下属到主的全曲支架结构，也是一正一反的结构功能的体现，我们都称之为“相反相成”法则。

五

关于68板问题，应该探讨一下。客家音乐与潮州音乐都把68板称之为“大调”，而把小于68板的称之为“串调”；并说：“大调重稳健，串调宜活泼。”实际上确是如此：大调是严肃的、正经的、完满的板式。客家音乐中的《出水莲》《崖山哀》《昭君怨》《熏风曲》等曲，潮州音乐中的十大套曲都采用68板的规格与风格。为什么是68呢？因为68 =4 +8 ×8，八八六十四。《易经》中有八八六十四卦，《论语》和《左传》中提到天子的舞队“八佾”用八八六十四人，又四川奉节县的八阵图，也是八八六十四的方阵，后世传说它是诸葛亮推演兵法的结果，但徐中舒先生认为是古代“巨石文化”的遗迹。总之，68是个含有深意的数字。那么，68板的前4板，就起着八股文的“破题”的作用了。现在音乐界一般称之为“主题”。我认为分析68板时也可以用主题一语来称呼它的前四板。

客乐与潮乐的68板中的前4板，多是起着主题性或破题性的首段，或是首段中的首句作用，即可能它是大约4板的首段，也可能它是大约8板或更为长大的首段乐曲的首句。这个首句也可能只用了3板，如《熏风曲》（又名《西调》）即是。其原因是因为它来自“老八板”的变体，其整个首段是前八板、后八板，而首句只有3板，当全曲结束时，首句再现时成为把它拉长了的4板。这个首句又可能是5板，如《崖山哀》即是，而其整个首段则为16板，但总的来看首段或首句为4板，乃是基本的形式，如客乐中的《出水莲》《昭君怨》；潮乐中的《小桃花》《寒鸦戏水》《黄鹂词》《月儿高》《平沙落雁》《凤求凰》《玉连环》等皆是。在潮乐中，《昭君怨》的首段虽为3板，尾段再现时则拉长为4板；《锦上添花》首段亦为3板，尾段也拉长为4板；同样《大八板》也是首3、尾4。当然，这样我们就可以把他们都看作是64 +4 =68板了。

下面把潮乐十大套各曲头板的结构，用数字代表板数再来表达一下，从中可以看到上述4 +64或64 +4是如何具体在各曲体现的。

1.《昭君怨》（重六）68板 = 3 +61 + 4 =64 +4；

2.《小桃花》（重六）68板 = 4 +60 + 4 =4 +64；

3.《寒鸦戏水》（重六）68板 = 4 + （4 +52） +3 + （5） =4 +64；

4.《黄鹂词》（重六）68 板 = $\underline{4}$ +58 + $\underline{6}$ =4 +64；

5.《月儿高》（重六）68 板 = $\underline{4}$ +60 + $\underline{4}$ =4 +64；

6.《大八板》（轻六）68 板 = $\underline{3}$ + （5 +8） +48 + $\underline{4}$ =64 +4；

7.《平沙落雁》（轻六）68 板 = $\underline{4}$ +60 + $\underline{4}$ =4 +64；

8.《凤求凰》（轻六）68 板 = $\underline{4}$ + （4 +60） =4 +64；

9.《玉连环》（轻六）68 板 =4 + $\underline{4}$ +56 + $\underline{4}$ =64 +4；

10.《锦上添花》（轻六）68 板 = $\underline{3}$ +61 + $\underline{1+3}$ =64 +4。

以上号上的数字代表主题或再现的主题。由此可见，十大套是十分认真地遵守着 4 板与 64 板的相结合准则的。当然，并非所有 68 板曲目都如此认真地遵守着，但都要力求遵循，或者相差不多，或者是隐伏地体现着。

再看客家音乐的几个重要曲目，以见一斑。

《出水莲》（硬线、软线）68 板 = $\underline{4}$ +64 =4 +64；

《崖山哀》（硬线、软线）68 板 = $\underline{5}$ +57 + （2 + $\underline{4}$ ） =5 +63；

《昭君怨》（硬线、软线）68 板 = $\underline{4}$ +52 + $\underline{4}$ +8 =4 +64；

《薰风曲》（硬线分为缓板、中板）68 板 = $\underline{3}$ +61 + $\underline{4}$ =64 +4；

《快点头》（硬线）68 板 = $\underline{5}$ +53 + $\underline{4}$ + $\underline{4}$ +2 =5 +63，《慢点头》与之支架相同而句读有别。

由上可见，《崖山哀》与《快点头》虽首段或首句为 5 板，但在后部分再现时亦多隐伏有 4 板的结构。

以上各曲，在按板数找到句读段落之后，支架也就可以了然了。

最后，人们也许会问：支架是个独立音乐要素吗？回答是：不。支架结构是调式、节奏、曲体的综合体现，我们从音乐的整体观察中就能找到它。它在五声音阶体系的中国音乐中，结构上的意义和作用十分突出。

（原载《星海音乐学院学报》1988 年第 2 期）

民间音乐的文化品格

——“音乐文化学”构想

冯明洋

一、民间音乐的价值取向

民间音乐是民族文化的组成部分。文化的核心是价值观念，文化的本质是人的建设。作为文化现象的民间音乐，它的价值取向具体体现着它的文化品格。我国民间音乐的价值取向及文化品格，可从四个基本点进行探讨。

第一，以自然为基础的人生本位取向——主体性品格。

在我国许多古老的民间长歌和民间传说中，都认为人是大自然生成的，人是自然的创造者、改造者和主宰者。不同于西方关于人是上帝创造的，由亚当与夏娃繁衍的传说。这就在人本位的主体意识上确立了我国文化的最基本的价值取向。

岭南土著古代越人的后裔，即现代粤人和壮侗语族、苗瑶语族部分兄弟民族，共同传唱着一种关于盘古开天地的民歌，就是有关自然造人和人改造自然的古老口碑之一。例如，瑶族歌手盘新莲用6̣ 2 3三音歌唱道：“自从盘古开天地，治得天地治水源；治得水源成江河，治得江河万道弯。”壮族歌手乜朝荣用5̣ 1 2三音歌唱道：“盘古开天地，造山坡河流，划洲来住人，造海来蓄水。盘古开天地，分山地平原，开辟三岔路，四处有路通。盘古开天地，造日月星辰，因为有盘古，人才有光明。”①梁代学者任畸《述异记》指出：“今南海有盘古氏亘三百

编者按：冯明洋同志的《民间音乐的文化品格——“音乐文化学”构想》全文共有五部分，第一部分“民间音乐的观念更新”；第二部分“民间音乐的文化意蕴”，因限于本刊篇幅从略，这里刊登的是该文的第三至第五部分。

① 欧阳若修等：《壮族文学史》，桂林：广西人民出版社，1986年。

余里，俗云后人追葬盘古氏古之魂也。桂亦有盘古氏庙，今人祝祀。”可见，盘古是人，盘古崇拜在岭南地区及百越文化中多么重要。

人既然是大自然生成而又能动于大自然的主宰，那么人与自然的关系就是“与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序”的关系（《周易·乾卦·文言》）。这就是“天人合一”的思想。体现在民间音乐中，就是大量的山野之歌、人性之歌，及其对人与自然和谐一致的赞美，对土地与家乡的眷恋，以及一种安土重迁的心理素质和质朴厚重的人生性格。

第二，以家庭为基础的群体本位取向——民族性品格。

我国文化发展是以血缘宗法家庭为最小单元和基本载体的，村落、区社、民族、国家等社会群体，都是家庭群体的扩大或延伸。家庭与家族利益，形成基本价值。其价值意识的核心，是祖宗观念、民族观念等。因此，我国民间艺术的对象，不是宗教、上帝，而是祖宗。由尊一家一族之宗，扩大或延伸至整个民族、国家之宗。故中国各地的祭祖之风极盛，祭祀之乐极丰。歌唱祖宗的民歌，渗透到人民文化生活的各个方面。这种由尊宗祭祖习俗维系起来的家庭群体和社会群体，形成了以群体为本位的价值取向，这就是民间音乐中的民族精神及民族性的文化品格所在。

岭南土著民歌中，有一部长大的创世史诗《布洛陀歌》。布洛陀是古代百越族人中一支以鸟为图腾的氏族对其首领的称呼，意为“鸟的首领”，被视为这个氏族的始祖。长歌共有四部十九章，全面叙述了天地日月的形成，氏族祖先的起源，牲畜与农作物的来历，以及族人社会的风俗、习惯、制度、组织等。集中歌唱了氏族祖先的功德和族人对祖先的崇拜，体现了这个氏族以群体为本位的文化精神。这个氏族，是岭南土著百越族人最强大的一支，虽经秦汉以降“越汉杂处”的长期交融，但其群体文化精神却愈益鲜明。直至12世纪时的南宋，更形成了早期僮文化的雏形。以《布洛陀歌》传世的叙事长歌，至今仍在粤北、桂北等地广为流传。它的唱本，长年以土俗方块字抄本在巫公、道公中代代传承。它的歌调，也长期以“巫调”、“道公调”或其他民歌小调的音乐传唱至今。

巫调是古越先民原始文化的遗音，千百年来一直是岭南地区尊宗祭祖的主要工具。自秦汉、魏晋、南北朝以来，华夏族人的多次南迁及“越汉杂处”的历史积淀，大约至宋元期间分别促成了粤、客、潮、壮、侗等多种方言及方言文化的形成。而百越文化中的祖先崇拜精神及其音乐载体“巫调”，则相对稳定地在壮民族音乐文化中被强化并传承至今。这种对于祖先开天辟地、艰苦创业精神的崇

拜，凝聚为个性，就是近代壮民族的忠于群体、信义交友和剽悍勇猛、不怕牺牲的民族性格。当代壮族民歌“巫调”，及其变体“师调”类高腔山歌中，那高亢嘹亮的音调，连续冲撞的旋律，猛烈快速的节奏等，都能给人以这种文化精神的鲜明感受。

第三，以伦理为基础的礼仪本位取向——规范性品格。

原始氏族的图腾崇拜，是一个氏族的标志和旗帜，对族人的思想、行为具有聚合作用和规范作用。百越地区近代粤人、壮人的先民中，曾有一支以男性生殖器为图腾崇拜的氏族，他们是原始人类由母系社会最早跨入父系社会的先进氏族之一。两广博物馆所藏新石器时代文化遗存的“石祖”和现代岭南婚俗中的夜婚仪式及其歌曲等均可佐证。

据郭沫若《释考妣》论证，岭南出土文物“石祖”之“祖”就是甲骨文之“且”，“且为牡器的象形”，即男性生殖器。这种石祖崇拜，标志着人类对自身认识的完善。随着男性地位的变化，以男性为中心，以家庭为基础的伦理、道德规范开始萌发。首先，族外抢婚制的兴起，便是由“父权制”取代“母权制”的“最激进的革命之一”①。这场革命所留下的新的婚姻、礼乐体制，是人类文明婚姻的先声，也是原始文化以礼仪为本位的规范性价值取向的基石。如今粤北、桂西、闽南、黔南、云南等地山乡的夜婚旧俗和“夜间迎娶”仪式，就是当年族外抢婚的遗风。其婚俗仪式歌曲，就是早期以男性为中心的伦理、道德规范的载体和遗音。

民间音乐中现存的婚俗仪式歌曲，主要有迎亲歌、拦路歌、贺郎歌、哭嫁歌等四类。夜婚仪式，先由男方结队高唱迎亲歌奔赴女方村寨；同时，女方也结队高歌，在途中拦路诘问，与男队盘歌对唱。男方则趁女方斗歌不备，强抢新娘而归。新娘入寨，男方聚众志庆，在贺郎歌中拜堂、贺喜，歌唱男性的勇猛、抢婚的成功。此外，许多地方在抢婚之前，女方还要摆歌堂，聚众唱哭嫁歌。所唱内容亦均与抢婚有关。

从男性崇拜到族外抢婚，都是为了强化本氏族男子取得的优势，消除母系社会的残余，用强制手段建立以男子为中心的家庭。而图腾歌舞、婚俗仪式及其歌曲，则是以艺术和礼仪的形式将父权意识和以父权为核心的伦理、道德加以规范的手段。随着抢婚遗风而传承至今迎亲歌、拦路歌、哭嫁歌、贺郎歌等，虽然在

① 恩格斯：《马克思恩格斯选集》（四），北京：人民出版社，1995年，第51页。

岭南各地各不相同，但他们在人类文明史和百越文化史上都留下了先民们发展进步的足迹。

第四，以个性为基础的整合本位取向——内向性品格。

以人生为本位的主体性，以群体为本位的民族性，以礼仪为本位的规范性等文化品格，使我国民间音乐富有极强的个性。俗称“西北风”、“东北风”、“东南风”、“西南风”，等等，就是对这些地区民间音乐独特个性的概括。个性根植于文化大环境中，是民间音乐文化品格的基础，又随着文化接触、文化积累、文化流变而不断发展。所谓文化整合，就是不同个性的文化相互吸收、融化、调合而趋于一体化的过程。我国汉文化及其民间音乐，正是在不断地整合过程中形成了富有凝聚力的内向性文化品格。

先秦时期的民间音乐，以黄河流域的华夏音乐为代表，其秦晋之声、郑卫之声等就是从黄土高坡走向中原大地，发育成长中的中原古乐。秦汉以来，由于中原文化自身的流变，同周围其他兄弟民族文化的互补、互融，以及外国文化的引进吸收等，使中原古乐经历了几次大融化、大整合发展过程。最大的一次，就是秦汉间在大一统思想、政策和战乱的文化氛围中，以中原文化为核心融化了巴蜀文化、楚文化、吴越文化等，并于汉代形成了统一的汉文化。汉文化的一体化进程，进一步强化着其民间音乐内向整合的文化品格，致使今天某些地区某些音乐中仍然留有明显的古风古韵。中原地区的民间音乐尤为典型。例如，先秦典籍《左传》《乐记》中关于中原古乐十五国风的记载，说“郑声”“美哉！其细已甚”（指旋律细腻、婉转，美到了极点）；说“卫音”以“趋数”见长（指曲调快、节奏紧）；说“齐音”以“敖辟”闻名（指曲调昂扬、旋律跳动大）等。对照近现代秦晋豫鲁等地的民间音乐，其特点基本大同小异。大同处，即其个性与内向特征所在，小异处，即其吸收与融化功能所致。这正好体现了中原汉族民间音乐以个性为基础，以整合为本位的内向性文化品格。

我国是个多民族的统一的大国，以汉文化为代表的中华文明，其实是一种多元一体的文化格局。[①] 除中原地区的汉文化外，南方岭海的百越文化、北方草原的胡文化、西部高原的羌藏文化，以及西域文化等，对中华文明的生成与发展，都曾经产生过并继续产生着重要的作用。他们具有各自不同的文化特质和自我凝聚的整合能力，在不同的个性中又都有内向性品格的共性。这就是多元的民族渊

---

① 费孝通：《中华民族多元一体格局》，北京：中央民族学院出版社，1989年。

源及其文化流变在共同的生存空间建构成多元一体的中华文明的格局，也是我国现代文化建设的丰厚基础。

二、民间音乐的现代趋向

民间音乐的文化品格，是传统文化价值体系的一面镜子，它展示的既有灿烂光辉，也有历史局限。中国音乐正是在这种既光辉又局限的文化环境中形成了自己超稳定的封闭体系。虽然在汉、唐、宋、元时期先后接受过印度音乐、阿拉伯音乐、波斯音乐，乃至欧洲音乐的影响，但其基本的历史个性并未改变。相反，其强烈的主体性、民族性、规范性、内向性品格，更加强化着这个封闭体系的凝聚力与内合力。因此，民间音乐的变化发展尤其缓慢。

我国民间音乐，是小农经济和村落文化的产物。宋元以来，随着城市文化的兴起虽也进入了城市，但它们大多是随着破产农民进城而变成了市民音乐（如说唱音乐）的。宋元以后，城乡民间音乐普遍形成民间歌曲、民间说唱、民间戏曲、民间歌舞、民间器乐等门类，而它们的共同特点（如集体创作、约定俗成、口头传播、自娱自乐、为劳动群众所有等）和共同基础（以民歌为基础）仍然如一。近代工业革命以来，特别是鸦片战争以来，西方文化涌入国门，世界文化东移和中国文化重构的历史使命，早已提出挑战。十年改革开放的成果和世界现代化潮流的冲击，使我们在反思中共识到民间音乐的现代变迁，将随着整个文化价值体系的重构，而赋予新的文化品格，出现新的发展趋向。

第一，开放的趋向。

民间音乐自从与人类文化共生以来，经历了从无序到有序和封闭、开放，再封闭、再开放的循环过程。它说明我国传统音乐文化模式有着很强的凝聚力和内合力，同时也说明其封闭性不能适应外部世界的变化，因而常常失却参与世界大循环的能力。有人说："越有民族性，才越有世界性。"显然，这话已经过时。"我们要面向未来，面向世界，面向现代化"（邓小平语）。就显得先进性和世界性比起民族性更加迫切、重要。文化不能追求狭隘的某一性，而应追求人类精神的最高效应。因此，民族性应是世界性、先进性指导下的民族性；世界性应是具有先进性的民族性。文化，本来就是人类所共有的。今天的人类文化正向着世界性、先进性的更高层面发展。在现代化的世界潮流中，我们的音乐文化必将随着

整个传统文化的变迁而发展出新的价值取向，形成新的文化品格。由小农经济和村落文化培育的民间音乐，也将随着商品经济和海洋文化的冲击，而逐渐由封闭走向开放，由单纯为中国人所有，变为人类所共有。

第二，多元化的趋向。

中国音乐走向开放、走向世界，首先要冲破封闭性的文化价值体系，承认多元化的价值取向（包括各民族间的多元一体格局和各民族内的多元一体格局）。以此为前提，才能充分开发各民族各地区民间音乐的文化特质，积极适应各民族各地区人民群众的现代需求，努力沟通各民族各地区音乐文化的广泛交流，认真吸收他民族他地区先进文化的有益成分，大胆促进各民族各地区民间音乐的文化接触、文化积累和文化流变，创造一种多元并存的文化氛围，使各种音乐文化现象和观念，包括民间音乐的原型派与发展派、《集成》派与《志书》派、严肃派与通俗派、村落文化派与都市文化派，以及民间音乐活动的一切方式与一切产品，都能在这种氛围中兼容并存、平等竞争。通过比较、选择，打破封闭体系和僵化模式，从而在自我更新中向着人类文化的更高层面进取。总之，这将是一个五彩缤纷、丰富多彩、充满活力与生机的局面。这种文化氛围，将使各种各样的价值取向交相辉映、互为影响、相互渗透，并贯穿于整体音乐文化，实现现代变迁的全部过程，其间，多元之间的矛盾、冲突、撞击，必将催生出一种崭新的音乐文化价值体系，这就是更高意义的中国音乐新的文化综合。可见，民间音乐文化品格的现代变迁，是实现中国音乐现代化和新的文化综合的先声。

第三，自我重构的趋向。

民间音乐的现代变迁，是在传统文化价值体系和现代文化价值体系的交替中实现的。两种体系乃是一个历史的连续体。传统音乐的价值模式和价值取向，仍然会保持其历史的个性，发挥其融合的能力，强化其自我组织、自我选择的作用。传统音乐的主体性、民族性、规范性、内向性品格，仍然是现代变迁的价值母体和遗传基因。因此，其开放趋向将主要是自我开放，即对任何外来音乐文化的吸收、融化，都将根据自我内在需要而进行取舍，其多元化趋向，也并非新旧音乐的调和、拼凑，而是在传统母体和现代需要中，使新旧音乐通过相互矛盾、冲突、排斥、对立的过程，相互适应、吸收、融化、整合，直至建构起新的音乐文化价值体系。因此，这种建构实则为自我重构。

三、民间音乐的方法更新

民间音乐是整体音乐文化的基础，民间音乐研究是整个音乐文化研究的基础。基础研究要取得突破，必须首先在方法上有所突破。方法是理论体系的中介，任何重大科研成果，都是方法更新的结果。例如，伽利略系统运用实验方法与数学方法，发现了惯性定律、自由落体定律与合力定律。达尔文采用科学观察方法与历史比较方法，创立了生物进化论。爱因斯坦相对论的诞生，理想试验方法起了关键作用。自然科学如此，社会科学亦然。

民间音乐研究的方法更新和音乐文化学方法的提出，在于强化研究中音乐学方法和文化学方法的应用，同时强调必须吸收与之相关的人类学、民族学、历史学、社会学、民俗学、考古学、语言学、心理学、美学等方法。因为这些方法在宏观上也都属文化学范畴，所以用音乐文化学方法研究民间音乐，必将为这个领域带来新的突破、创造新的成果。

音乐文化学，是研究音乐文化的专门学问。广义的音乐文化，是关于音乐的发生、发展、创作、表演、欣赏、批评、研究、教育、传播、设施、组织、管理，以及应用音乐与音乐科技等各种音乐现象的总称。它在精神与物质、历史与现实的结合上，被视为人类整体文化中相对独立的一种文化现象。作为文化现象的音乐，最基本的音乐就是与人类文明共生共长的民间音乐，它是人类音乐活动及其一切方式和一切产品的文化成长基因，是音乐文化学首要的和基础的研究对象。

音乐文化学方法，主张将民间音乐活动的一切方式和一切产品都作为文化现象，都置于人类文化大环境中进行研究。因此，音乐文化学的基本概念，是音乐学与文化学概念的综合。它们互为交叉，又互有区别。

音乐学，强调从音乐本身和有关学科出发，对音乐分门别类进行研究，力求从中阐明音乐的起源和历史发展，音乐的性质、特点和基本规律，以及世界各民族音乐的特征。因此，音乐学的研究包括三个部分：

1. 系统的音乐学，也叫分类音乐学。即从不同的艺术角度分类研究音乐，如音响学、音乐生理学、音乐心理学、音乐教育学、音乐社会学、音乐美学、音乐技术理论，等等。

2. 历史的音乐学，也叫音乐史学。即对各种音乐现象进行历时性的研究，

包括音乐通史（如欧洲音乐史、中国音乐史）、断代史（如欧洲浪漫主义音乐史、中国近现代音乐史）、专史（如钢琴艺术史、琵琶艺术史），等等。

3. 民族音乐学，也叫比较音乐学。主张将世界各民族的音乐作为一个整体进行比较研究。其研究范围，一是原始部落的音乐，以探索人类音乐的起源；二是非欧民族音乐，主要是亚洲高文化区音乐的音阶、律制、乐器，以及音乐与社会、经济、宗教、风俗的关系研究；三是世界各地民间音乐的历史及其民歌、器乐与乐器分类学的研究。其研究方法，一是重视现场采风（田野工作）；二是强调音乐材料与背景材料的综合分析（案头工作）；三是采用现代科技手段，进行定量分析和编码研究（实验室工作）。

文化学，是研究一切文化现象或文化体系的庞杂学科。其研究范围，包括人类文化的起源、演变、传播、结构、功能、本质，以及文化的个性与共性、特殊规律与一般规律，等等。其研究方法，一是社会调查法（包括问卷、抽样、观察、采风、文献分析、文化个案法等）；二是理论分析法（包括动态研究、结构分析、系统分析、网络分析、心理分析、历史比较，以及文化相对主义分析法、象征符号分析法、文化模式法等）。

音乐文化学，综合运用音乐学与文化学的主要方法，主张对音乐现象进行音乐分析和文化分析的同时，要充分意识到，音乐文化学的核心，是音乐的价值取向及其文化品格，音乐文化学的本质，在于人的建设，即力求通过音乐分析，了解民族文化，进而更深刻地认识人类自身，促进人生价值的完全实现。为此，音乐文化学必须坚持研究与建构的主体性原则，杜绝一切音乐非人化或客体化的倾向，研究者本身应有独立的人格，研究方法也应是多元化的。

（原载《星海音乐学院学报》1989 年第 4 期）

岭南筝派纵横谈

陈蔚旻

地处五岭以南的潮州筝、客家筝和广州筝是流传在广东的三支流派。上世纪80年代，陈安华教授从更宽广的文化领域将三支流派概括为岭南筝派。三支筝派虽各有其不同的语言特点，但它们以细腻、清新、古朴、典雅、流畅的共性风格，体现出岭南地区的文化特色。从发展的角度看，统称为岭南筝派是顺理成章的，它同属岭南文化的范畴。

一、南派与岭南筝派

岭南筝派在历史上已被称为南派。清代时就已有南北筝的记载。至上世纪30年代，台湾学者梁在平教授在他编纂的《拟筝谱》中，把当时古筝的分布地域和流行情况归纳为“南集于粤，北集于豫”，即北派“中州古调”的河南筝，“齐鲁大板”的山东筝，南派“韩江丝竹”的潮州筝和“汉皋古韵”的客家筝，这就是俗称的传统古筝四大家。随着时间的推移，特别是1949年以后，音乐事业的发展，全国古筝流派已呈现出“茫茫九派流中国”的局面。即便如此，潮州筝和客家筝依然被视为南派。

由此看出，岭南筝派与南派是同义的，只是将南派冠以“岭南”二字而已，这样地域概念就更为明确。有人问：“江南地区‘武林逸韵’的浙江筝属南派抑或北派？”站在广东的地理位置上说，它属北派；若站在豫鲁的地理位置上说，它应属南派。事实上，南北派的区分还不止是地理位置的划分，还有音乐风格的差异等因素。所以说，岭南筝派的区域应比泛指为南派更加明确。

二、形成流派的四大支柱

流派首先是有区域性的。音乐在一定的地理范围内，受到语言、生活习惯、风俗人情等因素的影响，经过长期的沿袭和积聚逐渐形成有独特风格的派系。一般说，流派的形成必具备四个条件（支柱）。试以潮州筝派和客家筝派为例：

1. 大量的民间乐曲

这是流派的主体，只有乐曲，它才能世世沿袭，代代相传。乐曲的体裁、调式、旋律特点、曲体结构和演奏风格是成为流派最基本的元素。广东客家汉调音乐，经过挖掘、整理，已出版的就有600首之多；潮州音乐也有700—800首之多。这些民间音乐可用筝演奏的至少达三分之二，可见其丰富的程度。

2. 广泛的群众基础

民间音乐在潮客民系中可谓是家喻户晓，根深叶茂。清代时，民间音乐社团十分普遍，几乎每个乡村都有其组织。闲时以乐会友，沟通感情。逢时过节，祭祀拜神，都有音乐演奏活动，规模有大有小，不拘一格。就连大人哄小孩睡觉，也常用歌谣轻轻哼唱。所以历史上有“家诵户弦”、“弦诵比邹鲁”的美誉。筝在民间的演奏中十分突出，既可独奏，又可合奏。有一种小组合，以筝为主的“三弦、琵琶、筝”的潮州细乐和“筝、琶、胡”的客家汉调清乐，都是一种相对稳定的演奏组合。潮州细乐和汉调清乐已成为潮客民间音乐诸多演奏形式中的一个门类。

3. 鲜明的地方风格

潮州筝以清新淡雅、客家筝以古朴典雅为其主要演奏特色，两个乐派同分布在粤东的韩江流域，同饮韩江水。除语言外，生活习惯基本相同。潮州人与客家人除土著外基本上都是来自中原一带，后在粤东扎根的民系。只是到达的时间不同，先到为主，后到为客。潮州方言属闽南语系，语调平和纤细，与“南腔北调”的客家方言不同，语调起伏较快，语气颇重，所以在使用上下滑音方面幅度有较大差别，按颤音在沉气时用力也不同。潮州人住在韩江的冲积平原上，客家人则住在丘陵山区。人的性格、风土情调略有区别。这些都给音乐演奏风格带来影响。虽然他们使用的原始乐谱是一样的，但在旋法上、节奏上、演奏程式上均有各自的特点，形成鲜明的地方风格。

4. 突出的代表人物

民间音乐在不断的演奏过程中，肯定会涌现出一批出类拔萃的人物。他们在整理、加工、传承等工作中做出了卓著的成绩。其中，潮州筝派的代表人物就有洪沛臣、李嘉听、张汉斋、肖韵阁、徐涤生等。其中数洪沛臣、李嘉听最为突出。他们分别是清末民初潮州、澄海的名师，潮汕一带的乐器演奏高手都出自他们门下。

客家筝的代表人物有罗展才、何育斋、罗仙畴、罗及时、罗九香、饶竞雄等，其中数何育斋、罗九香最为突出。

何育斋在20世纪二三十年代就把流传于民间“中州古调”、“汉皋旧谱”中的60首乐曲整理成册，并传授给弟子们，著有《词曲拾遗》《小曲记存》《弹筝八法》等。于1930年春在广州设立“潮梅音乐社”，从山城走向省城，传播客家汉乐。

罗九香，是何育斋的弟子。1959年和1960年及以后分别在天津音乐学院和广州音专（现星海音乐学院）执教客家古筝，成为历史上第一位在高等音乐院校教授客家筝的人，使客家筝从民间走向学府；他是第一位于1956年在全国音乐周上介绍客家筝乐；第一位将客家筝曲编入音乐院校古筝教材；第一位将客家筝曲录制成唱片，传播客家汉乐和客家筝乐。尤其是他的业绩于2001年被收入世界最高音乐学术权威的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》，成为世界名人。

三、音色、韵味及乐器形制

清新、淡雅、柔美、厚实的音色和隽永、古朴、细腻的韵味是岭南筝派的特色，也是南北古筝的最大区别。

音色的特点主要体现在义甲材料、触弦面、角度、时间和用力的方法上。

义甲的材料采用玳瑁，质地厚实，面平带弧。触弦时紧贴琴弦，尽量扩大接触面。演奏角度趋前偏下，增大指甲对琴弦的压力，使它作用于马（弦柱）和面板，产生较大的共振幅度，使音色厚实、饱满，这个方法属“夹弹法”。另一种方法是，在趋前偏下做完功后，手指慢慢提起，延长弦贴甲的时间，使音色更为柔和清丽，这属“提弹法”。两者可根据曲情需要灵活运用。用力的方法一般要求要有爆发点，结合聚气、沉气、憋气的气息运用，使音质集中，尽量做到轻而不浮、重而不浊。

韵味的定型一般取决于生活语言、风俗习惯、地理环境、气候条件、性格特征等诸多方面。大致以委婉、含蓄见长。像客家筝，小三度的上滑音，音头常带有小二度的下滑音；fa 连接 sol 时，常常将 fa 的尾韵上滑至 sol 后才弹 sol。像潮州筝的 si，常采用下回音；上下回音的滑线尽量缓和，不带棱角；又像颤音的运用，多是平颤音，颤幅平和，密而匀，多起润色作用。在曲调进行中，除双变的音外，尽可能多用颤音，使音乐线条更柔和甜美。这些都是与北方筝派截然不同。韵味是一个深邃的问题，不是三言两语能说清楚的，仅举上面小例说明之。

大凡岭南民间音乐多是在农闲或茶余饭后时演奏，起着陶冶性情的作用，像喝功夫茶一样，用非常平和的心境去品尝其间清香。所以音乐的风格不可能像北方音乐那样激越、刚毅、奔放。岭南筝乐的音色和韵味，其特点也基于此。

岭南古筝的制作史，粤乐筝可上溯至明末清初。潮州筝则以汕头“蔡福记”乐器作坊为例，创建于 1846 年，至今也有 160 年左右的历史了。两个地区生产的古筝，形制是出自同一模式，分“二尺八寸”和“三尺六寸”两种规格。清代 15 弦，民国以后 16 弦。开始是铜弦，后改为钢弦。弦轴木制，与筝马成平行方向，插在尾端的面板上。面板弧度大，底板平直，像一根粗大的竹筒劈成两半。前后边木各有两处凹槽，使筝体显得更为玲珑、精致，有浓郁的岭南工艺特色，与唐制筝完全不同，可能是后人模仿古琴改制的，人们统称它为粤筝。以前华侨带往海外的就是这种筝。

四、粤乐筝是岭南筝派中的重要流派

粤乐筝在岭南筝派中未显得突出，甚至在“茫茫九派”中也尚未占一席之地，这是因为粤乐筝未形成众所认同的流派。

事实上，粤乐筝派是存在的。首先粤乐筝历史悠久。明末（1644）一姓黄的艺人在广州濠畔街开设乐器作坊——“金声馆”，制作古筝，至清道光末年（1850）以后，派生出正声阁、悠扬阁、金城等 8 间乐器作坊，生产的筝已远销至东南亚及美洲等地。至民国初年，广州濠畔街有生产古筝的乐器作坊多达十余家。1948 年，广州民族乐器作坊已有 30 多户，生产的古筝均 16 弦。像 1949 年后在广州民族乐器厂当制筝师傅的冯根先生（1893—1989），16 岁时已入“雅韵楼”当制筝学徒，技艺精湛，使该厂生产的 21 弦龙凤古筝于 1987 年被评为轻工部优质产品。

其次，广州失明艺人用筝自我弹唱在清代已颇为普及。他们演奏的筝有左抱右弹的特制筝，人们称它为“盲公筝”，也有弹正制的筝。至民国时期随着失明艺人逐渐退出歌坛没人愿学而失传。

再次，广州的粤乐名家刘天一，在20世纪30年代就得名师指点开始弹筝。1950年曾用古筝为电影《家》《春》《秋》《绝代佳人》配音，为唱片公司录制粤筝唱片《蕉窗夜雨》《塞上吟》《流水行云》（与箫合奏）、《鸟惊喧》（与椰胡合奏）、《客途秋恨》（为粤剧伴奏南音）等。1955年创作了著名筝曲《纺织忙》，后成为音乐院校古筝教材。由此看来，刘天一先生堪称为粤筝的代表人物。

最后，粤乐的曲目众多，极受海内外听众的喜爱，有深厚的群众基础和鲜明的地方风格，形成流派的条件已十分成熟。改革开放后，从事古筝专业的教授、演奏家已从不同的角度将粤乐引入古筝曲的创编轨道上，并取得较好的社会效果。如《平湖秋月》《禅院钟声》《流水行云》《三潭印月》《旱天雷》《连环扣》《孔雀开屏》等，已灌制成唱片，成为脍炙人口的粤乐筝曲。粤乐筝是岭南筝派的一支重要流派，可说是瓜熟蒂落了。

五、流派与学派

岭南筝派是一个流派，是从岭南整个文化领域来说的一个流派。它包括在社会上流行的潮州筝派、客家筝派、粤乐筝派三个流派，还不是学派。陈安华教授在1990年出版的《中国岭南筝谱》的“自序”中，第一次提到“岭南学派”。文章写道：“从筝学理论角度说，‘岭南筝派’同时也是学派。”这里所指的学派有一个“筝学理论”作前提，没有这个前提，学派的概念就不存在。事实上，流派本身已经孕育着学派的理论因素，从流派的渊源、沿革史、乐器源流、内容、调式、乐曲结构、演奏程式、手法风格、记谱法、乐器形制以至音乐创作等方面已有其自身的理论体系，但还未达到学派所要求的理论含量。所以说要使岭南筝派真正成为学派，还有一段很长的路要走。它必须有更高的理论建树，有更为深化的乐曲创作，通过筝界同仁的共同努力，不断积累，共同创建岭南古筝学派。

上面说过，理论建树和乐曲创作是形成学派的两大重要支柱，两者之间，乐曲创作是先行者。作品本身就是理论的摇篮，没有好的作品，理论就无从谈起。乐曲创作的要求，首先是具有浓郁的岭南音乐文化风格；其次是创作技术层面较高；第三，反映出时代精神；第四，音乐素材既可吸收某个筝派，也可融化三个

筝派的风格。例如，刘天一先生创作的《纺织忙》，三个筝派的成分都有，是一首融化了岭南三个筝派的“非驴非马”的古筝作品。应该说是一条值得推崇的创作路子。

六、中华民族古筝大派（结束语）

传统的古筝流派，是在语言、生活习惯、风土人情等因素的影响下逐渐形成的。各个流派都是以地区来命名的，所以有着明显的地域特征。中国幅员广大、人口众多、方言丰富、风俗习惯各异，人们没有条件在大环境大区域中互相交流，音乐的传承往往局限于一个狭小的区域，天长日久，自然地形成了浓郁的地方风格。像岭南古筝的三个流派，自古至今，都有中原音乐文化的不断渗透，但它必须与当地的民俗音乐文化互相贯通，最终融化成为流派的特色。这是一条不以人们的意志为转移的客观规律。

随着社会的改革开放，科学昌明，交通发达，经济繁荣，语言统一，民间的交往越来越频繁，地域间的风俗习惯、生活语言逐渐融合，加上媒体的巨大作用，使音乐的地方风格特点逐渐淡化。可以预言，将来形成中华民族的古筝大派是遥而有期的。

（原载《星海音乐学院学报》2005 年第 3 期）

岭南民俗音乐研究的学理与实践

周凯模

一、学理思想与“地方民俗音乐体系”研究

近年在北京、杭州、南京等全国学术会议上，有识之士都在持续呼吁深入探讨关于区域性地方音乐研究的学术问题。[①] 进行地方文化尤其是民俗文化的研究，本是文化人类学/音乐人类学的核心议题，因此笔者认为，进行“岭南民俗音乐”研究之前，了解关于“地方民俗研究”的学科取向及学理思想谱系，清楚文化人类学/音乐人类学之方法学对研究“岭南民俗音乐体系”的理论规范作用，是研发的学术起点。

（一）文化人类学的学理思想

文化人类学视野中，岭南音乐的性质当属“地方音乐文化”。关于地方知识体系的研究，人类学思想史上曾有多种学理讨论：起自卢梭（Rousseau）的启蒙思想与达尔文（Darwin）进化论为起点的“社会进化论”[②]，以摩尔根（Morgan）[③]、泰勒（Taylor）[④] 及巴斯蒂安（Bastian）为代表：摩尔根的“社会进化序列”备受马克思尊崇，[⑤] 泰勒的“文化定义”至今是学界经典，[⑥] 巴斯蒂安

---

① 2009 年北京的“全国高等音乐艺术院校区域音乐研究学术研讨会”，2009 年杭州的“全国高校民族音乐教学与区域音乐文化研究学术研讨会”和 2010 年南京的“中国传统音乐学会第十六届年会”上的诸多专题讨论如是。

② DARWIN C. *The origin of species*. New York：avenel Books，[1859] 1979：9—17.

③ 〔美〕卢克·拉斯特（Luke lassiter）：《人类学的邀请》，王媛、徐默译，北京：北京大学出版社，2008 年，第 30—31 页。

④ 同上，第 72—73 页。

⑤ 彭怀恩等：《社会学思想史》，台北：风云论坛出版社，1995 年，第 62 页。

⑥ TYLOR E B. *primitive culture*. New York：Harper & Row，[1871] 1958：1.

“环境论”亦公认为当今“自然－文化生态学”理论发端;[①] 之后拉策尔（Rutel）提出的“政治地理学”，又成为弗洛贝纽斯（Frobenius）界定“文化圈”之思想来源；威廉·施密特（Schmidt）遂承接“文化圈”之说发展的“文化层”理论研究宗教和历史，亦为后来地方知识体系整合“文化、宗教及史学”三位一体框架奠定了学理基础;[②] 脱胎实证哲学的“法国年鉴学派”本源于孔德（Comate）思想，孔德对人类认知的三阶段“神学（宗教）—形而上学（哲学）—实证主义（科学）”理论,[③] 经杜尔干（Durkheim）和莫斯（Mauss）的“社会学分析”[④]，则形成深刻彰显“地方社会分层制度”[⑤] 功能的阐释理论；受此影响的马林诺夫斯基（Malinowski）之“文化功能论”[⑥] 及拉德克里夫·布朗（Radcliffe－Brown）的“社会结构－功能说”，亦直接深入到地方知识体系的“社会运行功能”深层，去揭示文化制度、社会关系及人类行为之内在关联[⑦]；博厄斯（Boas）的“历史特殊论”与“文化相对论”，更对希特勒为首的欧洲霸权种族主义提出决绝与挑战。该学说亦对柏格森（Bergson）社会达尔文主义提出质疑，在大量个案实证基础上指出，各民族地方知识体系都有自足的发展脉络及传统标准,[⑧] 因此人类历史文化的研究，当建立在对各地知识体系虚心学习之上，不宜用脱离地方传统及价值体系的“我文化”标准去武断评判“他文化”价值；在深入研究地方价值体系的探索中，法国列维·斯特劳斯（Levi－Strauss）在语言学启示下创立的“结构主义”风靡世界，以“概念模式”在混乱社会表象中探寻文化的深层结构逻辑;[⑨] 结构主义后被福柯（Foucault）和德里达

---

① 黄育馥:《20世纪兴起的跨学科研究领域：文化生态学》,《国外社会科学》，1999年第6期，第22页。

② 孙秋云:《文化人类学教程》，北京：民族出版社，2004年，第33—37页。

③ 庄孔韶:《人类学概论》，北京：中国人民大学出版社，2006年，第36页。

④ 〔法〕马塞尔·莫斯（MARCEL MAUSS):《社会学与人类学》，佘碧平译，上海：上海译文出版社，2003年，第231—250页。

⑤ 〔法〕杰弗里·亚历山大（ALEXANDER J C.):《迪尔凯姆（杜尔干）社会学》，戴聪腾译，陈维振校，沈阳：辽宁教育出版社，2001年，第177—201页。

⑥ MALINOWSKI B. *Argonauts of the western pacific*. New York: Dutton, 1922: 515.

⑦ 〔英〕拉德克里夫－布朗（RADCLIFFE－BROWM A. R.):《原始社会的结构与功能》，潘蛟等译，北京：中央民族大学出版社，2002年，第200—229页。

⑧ BOAS F. *Anthropology of modern life*. Walnut Greek: Altamira Press, 1998: 18.

⑨ 〔法〕弗朗索瓦·多斯（FRANCOIS DOSSE):《从结构到解构：法国20世纪思想主潮》(上卷)，季广茂译，北京：中央编译出版社，2004年，第14—24页。

(Derrida) 之“解构主义”彻底颠覆，认为任何文化结构都可重组亦可探寻更广泛之意义;[1] 由此产生对“文化意义”之追索亦使利科 (Ricoeur) 至格尔兹 (Geertz) 的当代“阐释学”云涌风起。[2] 局外人“文化阐释”的本质，被深描阐释法证明其实是对局内人“阐释之再阐释”[3]，由此形成超越局内人表达的传统局限而使文化意义研究达到“主－客位”更为深广的互融互补以致成为当代重要学术命题；其时斯图尔德 (Steward)、怀特 (White) 和萨林斯 (Sahlins) 的“新进化论”亦在多元阐释思潮中崛起，在坚守社会演化理论基础上对“单线进化论”的修正，以全球多元文化价值因地方体系“不同而并立”之事实，揭示了“社会多线进化”规律掌控历史进程的深层原因;[4] 美国哈里斯 (Harris) 深受“辩证唯物论”影响而倡导“文化唯物论”[5]，力主从“生物学”角度透析人性需求，质疑派克 (Pick) 起自“语言学”之“主－客位”视角的融合性[6]而强调“主－客位”之文化分离，以揭示不同人群的“心理－行为”之生物性对地方知识体系形成及阐释的决定性作用;[7] 当代对于人性与文化关系的研究，亦导致对“性别研究”、“都市研究”、“青少年研究”及“少数民族及族群”等边缘群体文化的密切关注，继之商业经济和电子科技带来势不可挡的“全球化”问题，亦成近些年人类学热门议题。[8] 以上纵横交织各路学理思想，毋庸置疑均是对人类文化中的地方知识体系内涵的层层剥离及深化认识。自然，这些学理思想，为世界各民族地方音乐知识体系的研究开发，亦提供了系统、多元且日渐深透的大学科背景。

---

① 〔法〕弗朗索瓦·多斯 (FRANCOIS DOSSE):《从结构到解构：法国 20 世纪思想主潮》(上卷)，季广茂译，北京：中央编译出版社，2004 年，第 481—500 页。

② 〔法〕保罗·利科 (PAUL RICOEUR):《活的隐喻》，汪堂家译，上海：上海译文出版社，2004 年。

③ GEERTZ, CLIFFORD. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973: 452.

④ 〔美〕米歇尔·萨林斯 (M. SAHLISM):《历史之岛》，蓝达居译，上海：上海人民出版社，2003 年，第 349—356 页。

⑤ 〔美〕马文·哈里斯 (HARVIN HARRIS):《文化人类学》，李培茱、高地译，陈观胜校，北京：东方出版社，1988 年，第 530—531 页。

⑥ PIKE K L. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. The Hague: Mouton, [1954] 1967, 46—58.

⑦ 同⑤，第 533—548 页。

⑧ 庄孔韶：《人类学通论》，太原：山西教育出版社，2005 年，第 339—600 页。

（二）音乐人类学的学理思想

各民族“地方音乐体系研究”在人类学思潮的深刻影响下，1885 年由阿德勒（Adler）在大“音乐学”分类系统的“体系音乐学”[①] 中，特别开辟了“以人种学（人类学）手段比较研究非欧音乐”的研究领域，此法促成了早期以深受胡塞尔（Husserl）现象学影响的哲学家、音响心理学家斯通普夫（Stump）和化学分类学兼声学家霍恩波斯特尔（Hornbestel）为首的柏林“比较音乐学派”[②]。该学派立足于地理人类学和音响心理学理论，着力研究世界各族音阶之地理分布及乐器家族原理，试图以此寻求人类音乐之共性；[③] 而以巴托克（Bartók）为代表的东欧学者亦深谙人类学实地考察法之精髓，长期深入东欧民间精致研究各族音乐形态及演变历史，从记谱到创作都发展出一套独特语言，为东欧地方音乐风格的国际化做出了前瞻性贡献。[④]。

20 世纪 50 年代伊始，学科渐以“民族音乐学”称谓取代“比较音乐学”，原因是学科对象及论域发生了重大变迁。[⑤] 在当时文化人类学影响下提出重建“民族音乐学”核心任务，即“在文化中研究音乐（In culture）”[⑥] 或“将音乐作为文化来研究（As culture）”[⑦]。该任务的提出，丰富了学科早期仅着力于音阶或乐器等“音响物质形式”的比较，开始深究潜藏于“音响物质形式”深层的文化制约因素。学科发展中出现两大领军人物：胡德（Hood）和梅利亚姆（Merriam）。胡德指出：学科目标首要是在文化生态环境中理解音乐，[⑧] 并力求

---

① ADLER G. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historical - Analytic Commentary. translated by EEIC MUGGLESTONE. *Yearbook for Traditional Music* (13), 1981: 15—18.

② NETTL B. *Music in primitive culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1956: 26—39.

③ HORNBOSTLE E M. von. The Ethnology of African Sound - instruments. *Afric* 6: 129—157.

④ STOKES, MARTIN. Ethnomusicology IV: Comtemporary Theoretical issues. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers; New York: Washington, D. C. Grove's Dictionary of Music Press, 2001: 368—378.

⑤ KUNST J. Ethnomusicology. *Reprinted and enlarged edition of Musicologica* (1950), 1974: 1.

⑥ MERRIAM A P. Ethnomusicology: discussion and definition of the field. *Ethnomusicology* (4), 1960: 107—114.

⑦ MERRIAM A P. Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical - Theoretical Perspective. *Ethnomusicology* (21), 1977: 189—204.

⑧ HOOD M. *The Ethnomusicologists*. Ohio: Kent State University Press, 1971: 3—4.

对音乐人进行“双重音乐能力”（Bi－musicality）的培养。此目标为全美大学设定民族音乐学教学体制、打破十二平均律“听觉偏见”而相继开设的“世界民族音乐”课程等，对全球音乐教育产生了深刻影响；[①] 梅利亚姆亦坚守学科宗旨当为“音乐学和人类学方法的有机融合”[②]，其“音乐观念—音乐行为—音乐声音”三元互补整体切入地方音乐体系的研究模式，亦是借鉴人类学“观念—行为—物质”文化分析模式对音乐学从单纯“音响分析”走向“音乐文化分析”的整合与提升；20余年后莱斯（Rice）提出梅利亚姆模式当融入阐释学大师格尔兹“历史建构—社会维持—个人经验”之三维背景，使其更深透地有机揭示“人类音乐”的丰厚底蕴[③]；同时鲍曼（Bolman）等学者大力推进“历史民族音乐学”研究，关注民俗音乐呈现的“历史记忆”与文献“史实”之对照，以从“现实”把握和重新认识“历史”[④]；布莱金（Blacking）则进一步发问“人具有怎样的音乐性”[⑤]，期望从“音乐基因结构”去理解人类的“社会认知结构”可说是更为深邃的学科命题；内特尔（Nettl）亦呼吁用音乐人类学方法研究西方艺术音乐、城市音乐、流行音乐、性别音乐及电声音乐等等，强调关注西方艺术及商业文化对非西方音乐的、媒体的和非物质文化遗产的深刻影响——即全球化影响。亦是说，当下学科对象已从非欧民族研究、到包含西方民族研究一直走向对人类所有音乐现象的全球性关怀，这一势不可挡的研究对象历史变迁，使学科开始出现具有“人类关怀”，而不仅是“民族关怀”的“音乐人类学”称谓。[⑥] 尤其斯洛宾（Slobin）对全球文化的“亚文化－超文化－跨文化”特征分析，[⑦] 给地方亚文化与国家超文化以及与跨国跨民族文化交融的多角关系研究，提供了更

---

① HOOD M. The Challenge of “Bi－Musicality”. *Ethnomusicology*（4），1960：55—59.

② MERRIAM A P. *The Anthropology of Music*. Evanston，Illinois ：North Western University Press，1964：17.

③ RICE T. “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”. *Ethnomusicology*（vol. Fall），1987：469—488.

④ BOHLMAN P V. “Traditional Music and Cultural Identity：Persistent Paradigm in the History of Ethnomusicology”. *Yearbook for Traditional Music*（20），1988：26—34.

⑤ BLACKING J. *How Musical is Man?*. Seattle and London：University of Washington Press，1973：69—88.

⑥ NETTL B. *New Direction of Ethnomusicology*. Helen Myers，ed. *Ethnomusicology*：An Introduction［M］. New York：W. W. Norton，1992：375—396.

⑦ SLOBIN M. *Micromusics of the West*：*A Comparative Approach*. *Ethnomusicology* 36（1），1992：1—88.

为开放的视野；莱斯进一步对全球化语境下各地民俗音乐从“时间、空间及隐喻”三维角度的更深体验，已促使学科从音乐空间的“个人—亚文化—本土—地区—民族—区域—传播—全球—虚拟”等全方位世界，给予了视野更为深邃、时空更为宏阔的关注①。

（三）“岭南民俗音乐研究”的学理思考

据此学理“还原”，可清晰地看到音乐人类学受益于人类学及相关社会人文学科的独特学术轨迹，② 其对认知研发区域性的“地方民俗音乐体系”举足轻重的方法学意义亦深刻彰显。其说明，音乐人类学学理，非“文化相对论”以一概全；音乐人类学的地方音乐研究，亦非只有“局内人才可研究本地音乐”之主位观念。因为，“地方音乐体系”研究所需学理知识如上所述开放包容性极强。落实到“岭南民俗音乐”研究焦点如“主-客位”问题：岭南民俗音乐的研究，是以研究者“身份标识”为重、还是当以“学理方法”为重？如以“局内人才可研究岭南音乐”之身份标识为重，那中国所有音乐学院须停办。因为，中国的音乐学院绝大部分课程均以西乐为主。据此理，作为西乐的局外人，中国人有资格学习研究吗？反之，如果中国人有资格学习研究西乐，又如何不能学习研究岭南民俗音乐？此观念显然有学理问题。冷静析之：一是来自地方心理的双重标准（局外人可研究西乐而不可研究岭南音乐），二是由于学理概念之模糊。笔者读博期间，美国导师劳伦斯·韦慈朋（Wetzleben）在阐发学科理论时强调：不做“异文化”③ 研究的学者非本专业成熟学者，研究他者“异文化”乃本学科天职，亦是对该领域学者严峻的学术考验——从地方语言、生活方式、音乐形式至文化传统的了解熟悉到深化研究的锤炼。“非本地人不能做本地音乐研究”的单向主位观念，客观影响着各区域性地方音乐的研发拓展。君不见中国千年智慧早已明示：“当事者迷旁观者清。”从学科意义上亦是说，局外人可能会发现局内人司空见惯不以为意的某些经典价值，或能另辟蹊径去研发其被忽视的这些经典价值，因“旁观者清”。因此，学术当以仁厚之包容心，方有海纳百川之气量，

---

① RICE T. “Time, place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”. *Ethnomusicology*（47），2003：151—179.

② 汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海：上海音乐出版社，2008年，第76—100页。

③ “异文化”研究，在学科早期是针对非欧地区的文化研究；在当下，是指学者对非故乡之地区的文化研究。

从学理上亦是说，“局内 - 外”人应互助互融，努力形成“主 - 客位”呼应的跨文化学术气场，以“他 - 我”双视角阐释地方音乐知识体系之“互补型”开发，亦是“岭南民俗音乐体系”的研究，从地方性探讨到超越地方性而早日走向学科化、国际化弘扬之关键。谨以此理，笔者遂开始虚心学习“岭南民俗音乐”。

二、岭南民俗音乐的人类学实践

鉴于其学理及天职，笔者始终如一多年坚持向民间学习“岭南民俗音乐文化”，并以系列研究课题与团队一起，在深入的考察、整合、转换、阐释四层面的人类学实践中，逐渐形成认知研发“岭南民俗音乐体系”的基本学术脉络。

（一）岭南民俗音乐的双视角考察

就局外人而言，实地考察，是学习地方音乐、获得研究话语权的学术起点，[①] 是以“他 - 我文化”双视角为方法底蕴的“异文化”研究行为。

1998 年底来到岭南地区，笔者即申请了省教育厅“九・五”规划项目《客家音乐文化的考察与研究》。通过客家资深教授温萍的悉心传授，笔者和客家教授彭莉佳、客家地区文人胡希张先生[②]组成了考察小组，对梅县、大埔、兴宁进行深入考察。此后个人又对龙岗、深圳、布吉等地作了普查，掌握了一批客家音乐、乐人及相关典籍。特别是由笔者主要采访、胡先生整理编撰的四位山歌大师采访日志以传记形式出版，为梅州山歌及乐人研究留下了珍贵资料。[③] 此案说明，“他 - 我文化”双视角考察组合，是考察成功之有效方法。

1999 年，笔者作为研究部主任，接受了党委“特色战略、拳头战略、尖子战略”的学科管理重任，从科研角度决计以建设“学术基地”形式，综合攻关

---

① JACKSON B. *Other Books*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987: 4—102.

② 曾任梅州地区文化局局长。所著《客家风华》《客家竹板歌研究》均收入《岭南文库》。

③ 四部传记是：《周天和山歌大师传略》《余耀南山歌大师传略》《陈贤英山歌大师传略》和《汤明哲山歌大师传略》。传记扉页题字和冯光钰先生之序，留下了这次“局内 - 外”学者成功合作的历史。

“特色拳头产品”。在学院支持下，策划了“研发岭南民俗音乐、荟萃岭南音乐名家”的攻关课题，与民乐系、作曲系、音响导演系、音乐学系、图书馆和音乐科技中心密切合作，组织了七个学术组分赴岭南各地采录资源。笔者策划用这批资源首先搭建特色基地“岭南音乐文化展览馆”。该策划得到时任党政领导高层的大力支持和各部门通力协作。考察团队组织均以“局内－外”双语文化配置——广府考察组长：房晓敏、梁锐祥（广府人）；客家考察组长：温萍（客家人）；潮汕考察组长：周凯模、苏素筝（潮汕人）；海南考察组长：吴粤北、彭莉佳（客家人）；粤北考察组长：周凯模、黄平营（连南人）；名家考察组长：1组廖婉荷（广府人）、2组周凯模；岭南文化组长：王少明。

这是一次以“音乐人类学”学理方法建设岭南特色基地的学术行为①：为保证考察组能切实采录到所需资源，笔者在考察培训会上分发了考察细则，除考察准备、采录内容、整理方法等音乐人类学的理论要求外，特别解析了考察中要注意的几对学术关系，整理如下：

1. 社会性与多元性

音乐人类学以音乐文化为主要研究对象。其关注的不是音乐文化的某一局部而是社会文化整体；整体研究中，学者将遇到的是复杂、多元的系统事象。这种多元性，要求实地考察方法视角须与其他学科保持密切的横向联系。

2. 文化性与生活性

文化性，指一切主流或非主流的音乐文化均为音乐人类学所关注，而不仅是对音符音响的关注；生活性，即从各类生老病死、风土人情中探寻人类千姿百态音乐品种的文化模式及象征意义。

3. 历史性与现实性

音乐人类学实地考察不仅关注深远的历史性（传统），同时须具备敏锐的现实感受性：昨天的现实是今天的历史，今天的现实亦明天的历史。实地考察立足于现实的收集正是为明天留下历史资源。

① 团队亦注重以学科思想培育青年，其中郑敏、谢东笑、陈蔚旻、吴迪、胡立志、覃朝霞、张积良以及首届音乐学系学生们，在此学术活动的艰苦付出中同时获益匪浅，从此建立了更加关注岭南音乐的强烈意识。

4. 实践性与探索性

音乐人类学实地考察是“文化－艺术”实践行为。该行为给学科建设提供用之不竭的学术资源；而用第一手资源进行的研究必具原创性。原创性过程，不可避免地带有探索性。

5. 艰苦性与变化性

实地考察多在陌生、偏远、与“我文化”有差异的地方进行。自然、地理、气候、生活及文化语言等障碍层出不穷。考察者多有“冒险”经历。面对不断变化的考察对象，“生活关”、“语言关”、“工作关”、“人际关”都有相当实践难度。考察者须有较强的适应能力和应变能力，要有充分的理论和心理准备去随时迎接挑战。

音乐人类学的学理要求，统一了“他－我文化”双视角考察思想。团队按要求各显神通带回了第一批展示所需资源，为学术基地“岭南音乐文化展览馆”的资源初创奠定了基础。

（二）岭南民俗音乐的原生资源整合

整合观，是文化人类学核心理念，意指对文化资源的体系性认知及构建[①]。前述岭南音乐考察是民俗资源的原始积累，后续学术整合，是以学术基地“展览馆”建设为基础深入展开的。

传统的“岭南音乐体系”概念一直以“三大乐种”著称。经考察笔者认为，岭南地区的少数民族音乐，同样是岭南人用生命创造的文化，学者当以尊重生命的平等情怀去尊重不同民族同样用生命创造的音乐。过去学院派以“三大乐种”命名岭南音乐体系之忽略，非有意为之而是潜意识所使：长期价值标准“中心化”而导致边缘音乐不受重视。这不是一个人或几个人的问题，而是一个多世纪以来“欧洲中心”教育体制培育出来沉淀在几代人思想中的痼疾。在音乐人类学多元视野中，这样的“岭南音乐体系”显然残缺不全。因此，在整合“展览馆”音乐板块时，笔者将“少数民族音乐板块”融入了“岭南音乐体系”：“岭南音乐文化展览馆，以广府、潮汕、客家和少数民族音乐四大板块系统展示，这在岭

① 〔美〕卢克·拉斯特（Luke Lassiter）：《人类学的邀请》，王媛、徐默译，北京：北京大学出版社，2008年，第72页。

南音乐体系概念上是承前启后的新起点"①。笔者明白，随着人类学学科理论及学术伦理意识日渐深入人心，一个开放的岭南音乐系统整合，将会在后代学子身上发扬光大并日益圆满。

笔者由此考虑，岭南音乐体系的完善尚需更高层次的文化整合。因此于当年向时任院长刘春荣教授和"广东中华文化促进会"呈示了一份报告，名为《振兴21世纪岭南音乐的历史举措："岭南音乐文化发展研究中心"建设创意》，其整合计划简括如下：

1. 建设条件（略）

2. 建设宗旨和精神

（1）高扬中华民族文化优秀传统；

（2）精诚团结遍布海内外的岭南音乐社团，精诚团结国内外所有关注岭南音乐文化发展崇高事业的社会各界团体和有识之士。……

3. 建设目的

在广州建设一个在全世界、至少在世界华人群体心目中有重要影响的"岭南音乐文化发展研究中心"，能集合岭南音乐各路精英使国内外岭南音乐文化的优秀传统和当代成果有个系统发掘、整理、保存、研究和传播的中心基地，让岭南音乐文化通过该中心的系列活动和高科技网络在全球传播共享。

4. 主要目标

（1）发掘、整理、研究岭南地区和相关地区的粤语、潮语、客家语和少数民族等音乐的传统经典、当代经典及创作经典。

（2）从音乐教育、音乐理论、音乐创作表演和音乐高科技等角度，全方位推进岭南音乐文化及其研究。

（3）促使岭南音乐文化的艺术化、学术化、教育化和高科技化的高层次转换。

5. 具体任务

（1）建立"岭南音乐文化博物馆"

内设：音乐民俗馆/岭南乐器馆/音乐名家馆/音乐品种馆/音像文献馆

---

① 参见笔者2000年策展"后记"。岭南少数民族音乐很丰富：瑶族、畲族、黎族、侗族、壮族、土家族、苗族和回族音乐等，至今重要的研究成果尚不多见。

（2）组织编创高质量的21世纪岭南音乐精品

（3）组织传统经典系列音乐会和当代创作精品系列音乐会（含各类大赛）

（4）组织编辑、编导岭南音乐文化全集

（5）组织岭南（地区）音乐名家纪念会、学术研讨会

这是一个以“学术机构”为中心的多元整合构想，涵盖岭南音乐的“考察展示、教育传承、创作表演、学术创新及出版传播”等全方位建设计划。它以人类学“文化整合观”为理论底蕴，① 从“文化生态”② 平衡理念切入，强调传统资源在高校建设中的多元并立、整体发展③，企望“岭南地方音乐知识体系”能够通过“主－客位”跨文化研究，以学术和艺术的更高整合形式融入高等音乐教育。可以想见，如果当时全部整合策划成为事实，“岭南音乐知识体系”的高校特色模式构建或可初见端倪。可历史不以人的意志为转移。在当时学院能够支持的条件下，团队经千辛万苦仅将基地雏形“岭南音乐文化展览馆”的整合计划完成。④ 2005年，这个以“展览馆”形式构建的学术整合初创成果，成为学院申报省级“重点研究基地”的学科基础设施之一。

（三）岭南民俗音乐的当代功能转换

“传统资源在高校的功能转换”，是当代音乐人类学与音乐教育学界在国际上合力探索的新领域。笔者于1993—2003年间与世界著名作曲家、音乐教育家周文中教授有过十余年的精诚合作，项目是“云南传统艺术养护与传承发展”⑤，这应该是中国较早发起对非遗艺术资源进行养护研发的国际合作。多年来，周先

① 麻国庆：《走进他者的世界：文化人类学》，北京：学苑出版社，2002年，第33—34页。

② 周凯模：《本土音乐教育与全球文化生态平衡》，《星海音乐学院学报》，2003年第1期，第80—83页。

③ 内特尔（BRUNO. NETTL）：《音乐教育与人类音乐学的和谐》[R/OL]. 第29届世界音乐教育大会主题演讲，[2010－08－04]，http：//www. ccmusic. edu. cn/xyxw/201008/t20100804_ 8180. html。

④ 2000年12月25日，“岭南音乐文化展览馆" 落成，由当时的唐永葆副院长主持开馆仪式。我院所有院领导及中层以上干部、还有著名专家费师逊、赵宋光、冯光钰、蔡时英、冯明洋、余其伟等及相关地方学者数十人出席了该仪式。

⑤ 周凯模：《周文中对中国音乐发展的思想和实践：“云南民族文化合作计划”回顾》，《音乐艺术》，2007年第1期，第14—21页。

生派遣百余位顶尖级国际艺术教育家、人类学家和民族音乐学家来与课题组平等交流，专家们常讨论的话题几乎总与“民间传统资源如何向高校教育体系转换”之命题有关。这其实是20世纪国际学界对世界艺术教育“以欧洲为大”之现状深刻反思的结果。[①] 周先生的教育理念，多年来深深影响着笔者对“传统音乐功能转换”的思考，为中国音乐教育体系提供多元音乐资源的目标，其已形成笔者多年课题选择的主导思想。

2004年，学院准备申报“广东省普通高校人文社会科学重点研究基地”，笔者受托为基地申报设计一项重大课题。[②] 笔者思考，当年作为学术基地雏形的“展览馆”所积累的民俗音乐资源，正好可以“民间传统资源在当代高校的功能转换”为题进一步深化建设。其转换思路，即将展览馆视为“文科实验室”进行深化创新实践。音乐人类学家梅利亚姆早将音乐人类学研究视为脱离不了实验室性质的工作，[③] 故笔者论证道：

> “岭南音乐展览馆”不是传统意义上的纯粹“展览”，而是将展览馆作为一个面对当代教学、科研和社会服务的学术实验基地来建设。……长远地看，“文科实验室”建设模式的探索和研究，将是我国高校文科学术基地建设迟早要面临的问题。本院课题的实验，作为一个有地域特色的个案，除如何使传统文化在教学、科研、社会化综合功能的有机结合上探索之外，最重要的，是在数字化时代如何实现从传统向现代的转换与超越，这是该课题要突破的难点。这种实践经验，对中国高校文科学术基地建设的理论、范式和管理都可能产生一定影响。[④]

---

① 如联合国科教文组织2000年发布的《文化的多样性、冲突和多元主义》和联合国2001年《世界文化多样性宣言》等，亦是在深受当代人类学思潮影响下持续探讨的文化教育“去中心化”问题。

② 遵照文件精神，高校人文社科研究基地须有两个省级重大项目才有资格申报。因此，明言教授设计了“冼星海研究课题”，笔者继续以展览馆资源为依托设计了“文科实验室的创新探索：传统资源向高校的功能转换”。两个课题均通过教育厅专家委员会答辩并立项，为省级重点学科基地的成功申报奠定了必要的学术基础。

③ MERRIAM A P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois : North Western University Press, 1964: 38.

④ 参见笔者2004年“广东省普通高校人文社科重点研究基地”申报书，本院科研处存档。

以此理念笔者设计了“文科实验室创新模式探究：岭南传统音乐资源在当代高校的功能转换”重点课题，对“展览馆”传统民俗音乐资源在高校的功能性拓展进行了深化探索。设计的“传统资源转换模式”于下：

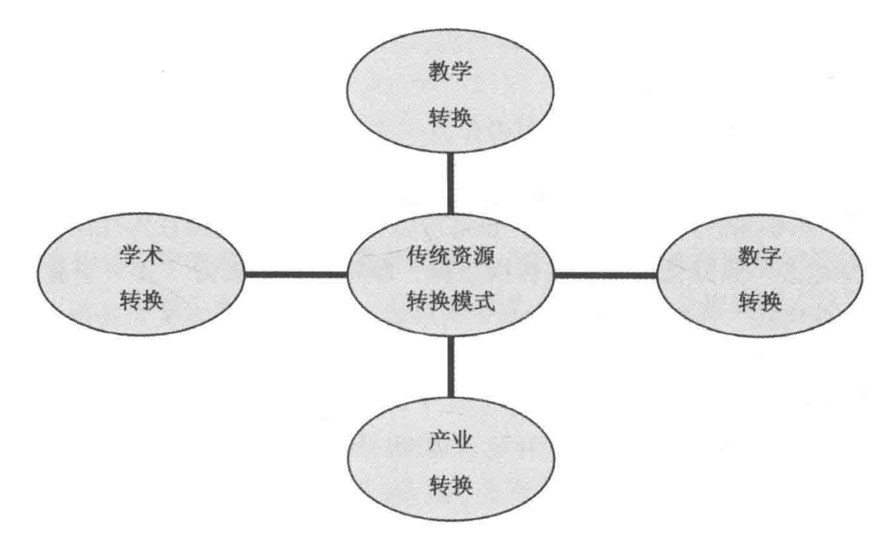


图1 传统资源转换模式图

转换的创新思路，以实验（实地考察）、分析、整合和研究一条龙有序进行。笔者亦认为，将展览馆民俗传统资源从考察、分析、整合诸层面向高校教学化、学术化、数字化及产业化能动性提升，不仅能将展览馆以往的“档案”功能转换成“文科实验工作室”多元一体培育功能，而且给传统资源在高校各层次的充分利用、并借此过程培育岭南音乐教学科研梯队，也拓展了新的生长点。创新实践中，项目团队在学院及科研处直接督导支持下，在岭南音乐传统资源的教学、学术及数字转换等方面做出了颇有分量的成果，① 得到由民俗、美学、音乐三类资深专家组成的教育厅评审委员会的充分肯定。

由于持续的民俗音乐研究积累，笔者于2008年继续设计的“岭南民俗音乐考察与岭南元素创作”（广东省教育厅重大课题）及“广东排瑶‘歌堂音乐文化’研究”（国家教育部“十一·五”规划课题）同时申报成功。前者在继续进

① 成果有：教学转换——教材和多媒体课件系列（杨晓、周凯模、吴迪）；学术转换——专著、硕博论文及考察专辑（周凯模、蒋燮、吴迪、张曦等）；数字转换——音像系列和文献数据库（严婷、温带宝等）。另请参见本院网站相关结题介绍。

行考察资源积累及整合的同时，将更深入地探索民俗传统音乐资源向当代创作精品打造方面的转换作用；后者亦希望通过深化研究提升岭南少数民族音乐研究的历史弱势（“三大乐种”强势下的长期边缘化）。目前，项目课题在“展览馆”建构的四大音乐板块之外，又开发了对化州、湛江、雷州、从化、茂名、博罗、惠州等地民俗音乐考察研究，以此为“教学、创作转换”奠定更丰实的基础。而关于“岭南民俗音乐元素的创作转换”子课题组，亦已形成以交响诗、室内乐、艺术歌曲及电视配乐等创新作品的系列结构。如是，以“传统资源在当代高校的功能重建”理念所组织的课题研发，使展览馆“文科实验工作室”的多功能转换，在区域性地方音乐学科建设中，不断更新和拓展。①

（四）岭南民俗音乐的跨学科阐释②

如何对岭南民俗音乐进行跨学科阐释？格尔兹解释学“意义阐释”思想对笔者影响甚大。人类学思想家格尔兹强调，任何文化研究都应将其视为“意义系统”来解读。他从康德至维特根斯坦（Kant - Wittgenstein）一脉承继下来关于“意义取向”的德国阐释学思想，与美国思想家朗格（Langer）、柏克（Burke）和莱尔（Ryle）学术概念融合之后的民族志“意义阐释”理念及实践，影响极为深远。致使民族志学家认为：“阐释人类学的文本建构及阐释过程，（就）是据局内人的阐释进行意义系统构建的过程。”③ 就笔者而言，如果岭南民俗音乐的“整合 - 转换”是宏观的系统建构尝试，那民俗音乐之“阐释”，则是微观的跨学科专题实验。笔者长达 11 年的岭南“歌堂仪式音声④”阐释个案，亦聚焦于跨文化的

---

① 2010 年 12 月 7 日，在学院资金支持、领导直接关怀、相关部门的大力支持下，由笔者总体设计、吴迪配合，与志愿者共同布展的“岭南音乐文化展览新馆”的搬迁和扩建再次完成。笔者增设了“岭南音乐创作”和“岭南民俗音乐图片”展区，意在给岭南元素“特色听觉精品”和“特色视觉精品”转换留下发展空间。同时设计的岭南民俗乐器板块，请吴迪在陈博前期基础上增加了系统性的学术介绍。

② 以下“阐释文本”实践个案，摘自笔者《“仪式音声民族志”文本建构》一文。详见周凯模：《“仪式音声民族志”文本建构：谈少数民族音乐研究的民族志书写》，《音乐与表演》，2009 年，第 46—54 页。

③ 高丙中：《“写文化”与民族志发展的三个时期：代译序》，高丙中、吴晓黎、李霞，等，译，载詹姆斯·克利福德、乔治·E. 马尔库斯：《写文化：民族志的诗学与政治学》，北京：商务印书馆，2006 年，第 6—17、48—9 页。

④ 音声，意指民俗仪式过程中自始至终贯穿的音乐和有仪式意义的各类声响的组合，见曹本冶主编：《仪式音声研究的理论与实践》，上海：上海音乐学院出版社，2010 年，第 176 页。

“意义解读”，其跨学科书写策略，则建立在一个定位、两类文本之上。

1. 书写理论定位：对他者阐释的再阐释

格尔兹重要的学术思想“文本阐释”观指出：研究者的阐释，实际是对局内人文化行为的构建之构建。因为在观察局内人之前，我们用来理解他们礼仪习俗的观念，实际无法脱离自身知识背景对自身观察行为的限定——亦即是说，我们（的所谓理解分析），仅是在“对他者（局内人）阐释进行再阐释”[1]。笔者认为，这不仅是阐释民族志有别于其他民族志所坦诚宣告的学术特色，[2] 亦是所有学科的阐释者都无法摆脱的学术宿命。

“对他者阐释的再阐释”之文本重构理念，超越了“文本＝文化”简单互为印证的传统理路。这种重构理念给笔者在“局内－外”互动关系中展开对音乐功能的观察探究，拓展了更富创造活力的跨文化空间。

2. 行为深描文本：口述、书写和现场文本互为阐释

“深描”（thick description）阐释方式是格尔兹从莱尔思想中获取的重要方法，[3] 意指对一种文化的多重内涵，须从各类文本的“关系角度”予以层层揭示。根据“深描”原理，笔者锁定局内人的口述行为、书写行为和局外人观察的现场行为等“互为阐释”的跨文化文本，去建构有深度且具“他－我文化”互动关系的阐释民族志——亦从多种角色的多维关系中层层揭示现象内蕴的“深描”文本。简言之，阐释学文本，亦是在“对阐释之再阐释”基础上重构人类行为符号及意义体系的书写。所以，从行为符号走向意义符号的探讨，亦成阐释追索之必然。

3. 意义阐释文本：行为表征与意义象征的跨学科化合

阐释学“文本重构”立场，确立了笔者对音声意义阐释文本的研究目标：从扎实的“音声”事实出发，通过多元关系的“音声行为考察”、多维结构的“音声形态分析”一直追寻至“音声意义解读”之深度探究。用阐释人类学的话说，“文本”，是可被阐释的行为符号及意义系统，这给笔者的跨学科阐释目标提供了明确的学理指向。该阐释文本在三维学科空间解读和建构“岭南民俗仪式音声”阐释关系：

---

① GEERTZ C. *Local Knowledge – Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York：Basic Books Press，1983：57.

② 此种角度，使阐释人类学从古典“文本阐释学”中脱胎而成一门新“学问”。

③ GEERTZ C. “Thick Description：Toward an Interpretive Theory of Culture”. In *The Interpretation of Cultures*. New York：Basic Books Press，1973：58—61.

（1）民族志的音声解读：行为阐释；

（2）音乐学的音声解读：音响阐释；

（3）符号学的音声解读：意义阐释。

民族志的行为解读，即对音声之事实行为——即口述行为、书写行为和现场行为交互关系的多维透视；音乐学的音响解读，是对仪式音声各类丰富声响形态（Sound - formation）的结构剖析；符号学的意义解读，则是对音声符号之象征功能的深度阐释。显而易见，“阐释民族志”文本，以深厚的跨学科多维空间及严密的学术结构作为研究策略，其目的是以跨文化视角揭示和完成一种民俗音乐知识从表征形态至意义系统的全程阐释。①

如是，坚守以“局内 - 外”跨文化结合进行的岭南民俗音乐之“考察、整合、转换及阐释”系列课题说明：作为局外人，立足于“他 - 我文化”双视角立场的人类学实践，在区域性的“地方民俗音乐知识体系”的认知及拓展中，具有广阔的学术空间。这些系列课题，仅为初步尝试。在坚实的学理基础上，若其梳理能对民俗音乐在高校的转换、非遗资源研发及区域性学科建设提供一点参考，足矣。

作者附言：搁笔之际，多年来对我们学术实践给予大力支持的所有恩者浮现眼前……谨以此文，感恩十余年来引导笔者学习岭南音乐的众多尊师、地方艺术专家；感恩支持笔者实现课题策划的各届领导；感恩一同艰苦实践的团队知己；亦感恩亲爱的家人在此过程中分担所有酸甜苦辣的贴心呵护！

（原载《星海音乐学院学报》2011 年第 3 期）

① 笔者以此获得香港中文大学哲学博士学位和国家教育部课题立项，说明此法不失为可行的学术方法。

地缘亲缘隔不断，闽粤音乐理还乱

——无法割据的闽粤原生态音乐文化景观

蓝雪霏

一、地　缘

在中国东南边鄙有一片海、陆交相连接的跨省地带，那就是闽粤边陲。闽，在此指闽南泉、漳、厦金三角和闽西南平和、永定、上杭、武平诸县；粤，即粤东，一般特指潮州、汕头、揭阳、汕尾、梅州等五个地级市。从地图上我们可以看到闽粤边陲相连部分主要有两种不同的地貌，一是东南沿海平原台地，一是贯穿南北的内陆丘陵山地。在这里，闽南泉州平原和漳州平原由北至南与粤东沿海狭窄的潮汕平原连为一体；[①] 闽西南的汀江流域把闽粤间的山地丘陵裹挟一起；东面海岸线，更是舟楫相通，水域无隔。

闽粤边陲的行政建制，历史上曾经你中有我，我中有你。如闽南诏安的西部（分水关）和南部（琉璃岭）接广东省饶平县，诏安“汉元鼎六年（公元前 111 年），属南海郡[②]揭阳县，晋义熙九年（413 年），分南海郡立义安郡，析揭阳县置绥安县，诏地属之。到隋开皇十二年（592 年），绥安并入龙溪，属龙溪县”，而“明万历三年（1575 年）南澳岛之云澳、青澳割属诏。清雍正十年（1732 年），云、青二澳析出，与饶平县所属的隆澳、深澳合置南澳厅”[③]。

---

① 1996—1997 年，对分属福建、广东的诏安、饶平两县的交界线进行勘测，确定界线长 117.71 公里，见诏安县人民政府门户网站：www.zhaoan.gov.cn。

② 秦始皇三十三年（公元前 214 年），在岭南置南海郡、桂林郡和象郡三郡，潮地属南海郡。

③ 见诏安县人民政府门户网站：www.zhaoan.gov.cn。

二、亲　缘

由于海域、平地、山岭、江河相接，这里的人民“朝相见，晚相望，清晨同听雄鸡高唱”，攀亲带故，唇齿相依。从民系、族群而言，这里有三个“扯不断”的亲缘关联：

7世纪曾经在闽粤赣边界称雄、为史学界认定的土著即是现在聚居在闽东、浙南，散居在闽北、皖南、闽南山区的畲族。畲族以潮州凤凰山作为民族的发祥地，其民族史诗《祖公歌》乃因：“当初出朝在广东，搬出外乡念祖公，算来无本转原籍，编出歌言后人传。”现在畲族最大的聚居地闽东福安市《福安畲族志》所载的《高皇歌》共有41条（每条4句），其中唱及祖公在潮州的历史就有13条，这13条中提及“潮州”二字的就有11句；现居潮州凤凰山的畲族，其《高皇歌》共有30条，其中涉及潮州的也有8句。[①] 畲族《祖公歌》或《高皇歌》皆付之连环画式的长联画卷，其中“潮州”者历历在目。有案可查的古文献亦不乏记载，如潮州“距州六七十里曰山斜，峒僚所聚，丐耕土田不输赋”[②]，漳州“西畲隶龙溪，犹是龙溪人也。南畲隶漳浦，其地西通潮、梅，北通汀、赣，奸人亡命之所窟穴”[③]，等等。

在闽粤边陲沿海平原，历史上两省百姓交相迁徙居住、联姻、互通有无是正常不过。如闽粤家喻户晓的、出自明嘉靖丙寅年（1566年）福建建阳麻沙镇余氏新安堂重刊的《班曲荔镜戏文》演的即是泉州籍陈三“因送哥嫂”去“广南”上任，元宵路过潮州观灯邂逅了苏五娘，六月陈三返程时骑马经过苏五娘妆楼，五娘扔下荔枝以示爱意，陈三遂扮磨镜师傅故意把镜子打破至取得在苏家当三年长工的机会、最后拐跑苏五娘的故事。潮州人与闽南人有太多共同的生活习俗，诸如同样喝“功夫茶”，因为闽南安溪茶叶“铁观音”两大销路之一即潮州等。

---

① 蓝雪霏：《畲族音乐文化》，福州：福建人民出版社，2000年，第34页。

② 《宋史》卷四一九《许应龙传》。“山斜”之“斜”者在方言中与“畲”相通。

③ 刘克庄：《后村先生大全集》（卷九十三），四部丛刊初编本，上海：商务印书馆，1936年。

闽西南与粤东北的居民均为客家人，一条源自闽西长汀的汀江流至粤北，吸收了西自赣南的贡水（途经闽西武平，南达粤北蕉岭至梅州）支流，进入粤北韩江，南流至潮州汕头入海；其在粤北分叉出的支流则另路往东途经大埔于饶平入海，汀江流域把客家人紧紧地拴在了一起！最典型的例子莫过于现在平和县西南部的九峰镇与广东饶平、大埔两县相邻的“闽粤村：村民说一样的方言，有着一样的风俗，甚至还有亲戚关系，可是户籍却分属两省，以致镇干部都不能一一分清究竟谁是广东人，谁是福建人”，“两省籍的村民把房子都建在一起，一排房子里，有几间是福建人的，有几间是广东人的，又都穿插在一起。而除了房屋，他们的田地也是挨在一起的”。在电信通讯上，因为福建先把通讯线路拉到了这里，广东籍村民用的是漳州区号，但打电话回广东村部，却得打跨省长途。“由于这里离九峰镇圩的距离更近，广东籍村民也都到九峰镇圩赶集、购物。”而教育上“福建籍的孩子都到平等村小学去读书，广东籍的孩子则到饶平读书”。



图1 在交界处，两幢相连的房子，靠近广东界（白色）是福建人的，靠近福建界（灰色）是广东人的。



图2 同一地方，身份证却是两省的。①

三、乐　缘

地缘、亲缘“隔不断”，闽粤边陲的音乐“理还乱”。以下再从三个不同族群的音乐牵连加以论证。

（一）闽粤“畲歌”

萧遥天在《潮音戏的起源与沿革》中提到：“潮州的土著，陆为畲民，水为疍民。畲歌、疍歌是最纯粹的地方性潮歌，也是潮歌的主流。今日的潮州民谣，犹有概称为畲歌的……”

闽东畲族的歌词结构乃《诗经》式的重章叠句结构，如《诗经·郑风·风雨》：

风雨凄凄，	风雨潇潇，	风雨如晦，
鸡鸣喈喈。	鸡鸣胶胶。	鸡鸣不已。
既见君子，	既见君子，	既见君子，
云胡不夷！	云胡不瘳！	云胡不喜！

① 《平和九峰 深山里掩藏神奇的“闽粤村”》，见漳州市人民政府门户网站：www.zhanzhou.gov.cn。

闽东宁德畲族蓝霖德唱《有缘歌》：

门前水井七尺深，　　门前水井七尺长，　　门前水井七尺奇，
一双鲤鱼头戴金，　　一双鲤鱼头戴黄，　　一双鲤鱼头戴枝，
有缘游出给娘看，　　有缘游出给娘看，　　有缘游出给娘看，
无缘游转井中心。　　无缘游转井中央。　　无缘游转井中去。

而潮州闽南语“畲歌”的歌词结构不但与现今闽浙畲族尚且存活于口头传承的畲歌文学结构一致，甚至歌词内容亦有相似。

粤东潮州“輋歌”（现《潮州民谣集成》写作“畲歌”，柯鸿才搜集）①：

七丈溪水七丈深，　　七丈溪水七丈流，
七个鲤鱼头带金，　　七尾鲤鱼泅过沟，
七条丝线钓唔起，　　七条丝线钓唔起，
钓鱼阿哥空费心。　　钓鱼阿哥空费劳。

广东澄海情歌②：

悠悠溪水七丈深，　　悠悠溪水七丈流，
七个鲤鱼头带金，　　七个鲤鱼游过沟，
七条丝线钓不起，　　七条丝线钓不起，
钓鱼哥儿空有心。　　钓鱼哥儿空自劳。

闽东畲族称此歌结构为“三条变”或“双条变”，潮汕一带的“輋歌”多为“双条变”。笔者曾对《潮州歌谣集成》做过统计，其中“畲歌”共有17首，与现在闽浙畲歌之“双条变”结构相同者有7首，占畲歌总数的41%；闽南语各类题材（十二月、单段、长连体等）之生活歌、情歌196首，其中与现在闽浙畲歌之“双条变”结构相同者有84首、“三条变”2首、“四条变”5首，占闽南语歌谣总数的46%。对《中国民歌集成·广东卷》（初稿）进行统计，其中的海

① 潮州市民间文学三套集成编辑委员会：《潮州歌谣集成》（上册），内部出版物，1988年，第98页。

② 转引自《歌谣》（第二册），上海：上海文艺出版社，1962年。

陆丰、惠东“水歌”共106首，与现在闽浙畲歌的“双条变”、“三条变”结构相同者有45首，占总数的42.5%。对北京大学《歌谣》1923年第93号的广东澄海情歌进行统计，其中与现在闽浙畲歌“双条变”结构相同者8首，占总数9首的88.9%。

在闽粤交界的闽南诏安县，其《歌谣集成》中的“畲歌”与现在闽浙畲歌“双条变”相同者占96%，云霄县占23%，东山县占16.5%。①

当然，《诗经》式的重章叠句歌词结构到底是畲族及其他少数民族发明而为《诗经》所录入，还是畲族及其他少数民族学习了汉族的文学结构，有待讨论，因为笔者在其他少数民族原生态歌唱中也看到此种结构；而且，闽粤赣边界已知资料乃畲民土著，从今天无论粤、闽、浙畲族文化具有高度一致性而与由粤、闽至浙南的汉人不同说明，畲族在迁徙分化之前已经有与《诗经》相同的歌词结构。此外，陈政、陈元光父子（有来自河南光州固始与来自广东之不同说法）于唐总章二年（669年）带兵进入泉潮，至唐睿宗景云二年（711年）陈元光卒其后子陈珦最后平定“蛮獠”，前后历经40多年，虽然陈元光也设置了“唐化里”专门来教化畲族，② 但畲族的大部处于或被镇压或弃地奔逃的生境，陈元光“风徽渐启”的时间与畲族集约在闽粤赣边界的时间对不上。而如果说是畲族是在潮州时期学习了汉人的文学结构方式，那么，已知唐代文豪韩愈受贬潮州的时间是唐宪宗元和年间（806年—820年），其时的畲族早已“逃之夭夭”，何以习得？但是，潮州歌谣称之“畲歌”，绝非空穴来风。

潮州闽南语“畲歌”旋律性不强，广东民歌集成绝少录入，故笔者曾将其儿歌与毗邻的闽南诏安县、东山县的闽南语“畲歌”交相比较，并循诏安以北的闽南山地安溪、永春、大田，找到了自粤东北上闽粤山地民歌与闽浙畲歌的关系。③

闽东（罗源、连江及宁德飞鸾、福州北峰的畲族除外）、浙南畲族的歌言均

---

① 蓝雪霏：《畲族音乐文化》，福州：福建人民出版社，2000年，第34页。

② 康熙甲午《漳州府志》小序曰：“漳自七闽分据，僻在荒服，千百年无所系属。即无诸启土，叛服靡常。元鼎、元封间，移民于江淮，声教几弗届焉。洎玉钤建麾，剪荆榛，驱狐貉，始通上国，风徽渐启。而爨蘖潜滋，沿革多故，属邑增置，运会日趋于盛矣。然难遇者太平，易凋者生聚，制防设险抑末也。渐摩以仁义，沦浃于礼乐，斯盛朝罔替之化欤。志建置。”见〔清〕沈定均修，吴联薰增纂，陈正统整理：《漳州府志》（上册），1877年（清光绪三年），芝山书院本，北京：中华书局，2011年，第29页。

③ 蓝雪霏：《畲族音乐在迁徙途中的遗留》，《音乐研究》，1998年第3期，第47—56页。

以“do do re”、“la do re”、“mi do re”落韵，而闽粤交界之“畲歌”、“歌册”、渔歌皆有此大二度上行的旋律贯串或隐伏。

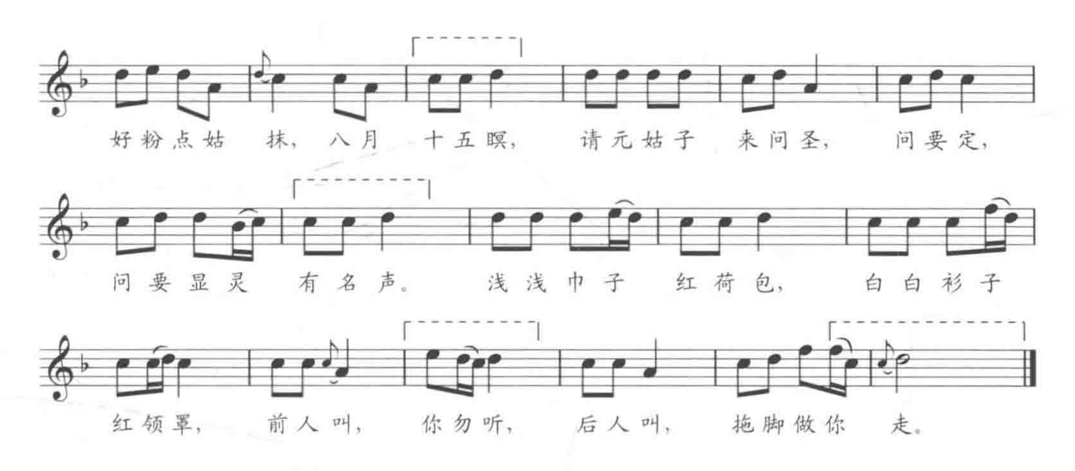
谱例1　拦路情歌①



谱例2　观姑子



① 《中国民间歌曲集成》（福建卷）编辑委员会：《中国民间歌曲集成》（福建卷），北京：中国ISBN中心，1996年，第1279—1280页。



注："观姑子"是东山妇女每年八月十五祭祀被嫂嫂虐待最后跌入粪坑淹死的"姑子"所念的咒语。届时以一木勺背面作为"姑子"的脸庞、火管作身、竹条作手，饭篮作身裹衣迎祭，据说念完咒语有人会"上身"，米箩等会自动旋转。


谱例3 斗歌①



① 中国艺术研究院音乐研究所：《中国民歌》（第三卷），上海：上海文艺出版社，1982年，第413页。

（二）闽粤闽南语音乐

粤东北潮汕地区操的是闽南语。闽南文化是当地土著与历史上南下的北方移民交流融合的结果。我们姑且以小戏《桃花搭渡》中的一首“主题歌”为例，便足以牵扯出闽粤音乐“理还乱”的人文情结。

潮剧先前又叫“白字戏”，所谓“正字母（正音戏）生白字子”，乾隆十三年（1748 年）漳浦蔡奭《官音汇解释义》：“做正字，唱官腔；做白字，唱潮腔……”说的即是潮音戏乃由闽南流来的正音戏所派生且地方化了的。而从 1975 年潮安出土的明宣德七年（1432 年）手抄 67 出文物剧本《刘希必金钗记》卷末署“新编全相南北插科忠孝正字刘希必卷终下”看，早在明宣德年间（1426 年—1435 年）官话夹杂着潮州方言（如“宋舍为人好风梭，说话甚痴歌”）的正字戏就在广东流行了。“明代中期改用潮州方言，进而产生潮剧如《荔镜记》《苏六娘》《金花女》等。”① 从嘉靖十四年（1535 年）《广东通志》初稿收入的《御史戴璟正风条约》十一“访得潮属多以乡音搬演戏文，挑动男女淫心，故一夜而奔者不下数女。富家大族，恬不知耻，且又蓄养戏子，致生他丑”② 云云，可知其时潮剧活动之盛况。

小戏《桃花搭渡》中的“桃花”是潮州明万历刊本《苏六娘》中的角色，③潮剧小戏《桃花搭渡》演的是丫鬟桃花过河帮小姐苏六娘送情书，渡船上的老艄公极尽挑逗之能事与之“相褒”结果败阵的情节。泉州梨园戏、高甲戏均予移植，两地的唱词、句法、落韵几无差别。


谱例 4④



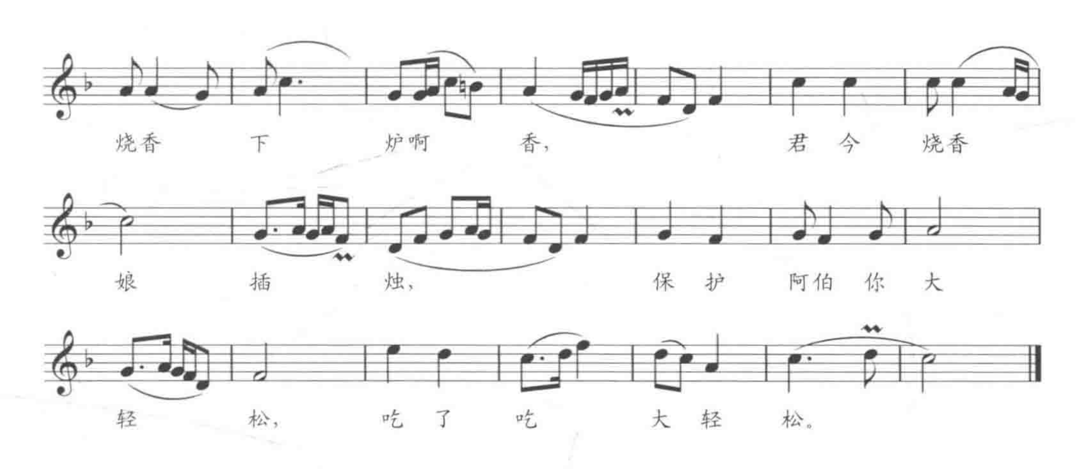
---

① 《潮州市戏剧志》编写组：《潮州市戏剧志》，内部刊物，1988 年，第 24 页。

② 万叶等：《中国戏曲剧种大辞典》，上海：上海辞书出版社，1995 年，第 1311 页。

③ 周纯一：《桃花搭渡研究》（上）：“很难断言明万历年间究竟是否有《搭渡》这场戏”，《桃花搭渡》这出戏可能是后人所加。参见《民俗艺术》（台湾），1989 年第 58 期。

④ 《中国民间歌曲集成》（福建卷）编辑委员会：《中国民间歌曲集成》（福建卷），北京：中国 ISBN 中心，1996 年，第 486—487 页。



（李泽瑞唱　蓝雪霏据广东嘉应音像出版社《桃花过渡》录音带记录）

谱例 5①

闽南·泉州
汉族·闽南系

正 月 点 灯 红，点 呀点 灯 红，
顶 户 烧 香 （伊 都）下 炉 香，
君 今 烧香 娘 点 烛，娘 啊娘 点 烛，
渡 伯 （伊 都）伺 海 舫。

以上二者的旋律不尽相同乃因“潮腔”与“泉腔”之不同。可是，早在南宋时期就曾被官府明令禁演的“乞冬”——竹马戏的遗存——漳浦竹马戏传统剧

① 《中国民间歌曲集成》（福建卷）编辑委员会:《中国民间歌曲集成》（福建卷），北京：中国 ISBN 中心，1996 年，第 486—487 页。

目就有一丑一旦的“弄子戏”《过渡弄》。“故事写一位摆渡的年轻姑娘，与一个名唤臭骚的小伙子在渡船上说笑，臭骚是无赖之徒，窥姑娘貌美，企图调戏，结果空费心机”[①]，而且，闽南《灯红歌》与潮州《灯笼歌》，实际上皆与闽南当地的歌子、龙船歌和宗教音乐有着千丝万缕的关系。[②] 所以笔者提出“艺术的发展或许不仅仅是单向性或直线型”，潮戏《桃花搭渡》有没有可能借用竹马戏《搭渡弄》的形式”[③] 而后闽南再将此潮戏加以移植呢?

泉潮音乐的关联从明代至今一直留有遗迹。明嘉靖丙寅年（1566年）闽北建阳麻沙镇余氏新安堂重刊《班曲荔镜记戏文》的剧本末页所附的书坊告白曰：“因前本《荔枝记》字多差讹，曲文减少，今将潮、泉二部增入颜臣勾栏诗词北曲校正重刊……名曰《荔镜记》”。[④] 说明16世纪即有泉腔和潮腔二部《荔镜记》。清代泉人诗：“喧喧箫管逐歌讴，月落霜深剧未收；一曲分明《荔镜传》，换来腔板唱潮州”[⑤] 即是换上泉州南曲的腔板来唱潮州刊本的写照。南曲指套《惰梳妆》《锁寒窗》《金井梧桐》《听见杜鹃》《共君断约》《花园外边》《所见可浅》《我只心》《飒飒西风》，散曲《对只菱花》《因送哥嫂》《为伊割吊》《元宵十五》《精神顿》《孤栖闷》《听见门楼》等95首（收入《福建南音初探》为127首）唱的就是明嘉靖刊本《荔镜记》的内容；散曲《恨哥嫂》所唱也是取自潮州明万历刊本《重补摘锦潮调金花女大全》。[⑥] 南曲音乐吸收潮州音乐，如滚门“潮阳春”及“长潮”、“中潮”、“紧潮”、“潮叠”、“三脚潮”即是。

在与粤境陆路相接的闽南漳浦、云霄、诏安、东山四县，盛行的是潮剧。民国三十六年刊之《云霄县志》即记载了此信息：“按本邑今惟潮音剧盛行。查此剧喜演乡曲，流传鄙俚不堪之小说，以迎合妇孺。每一唱演，则通宵达旦，举国若狂。”有歌谣曰：“天乌乌，持雨伞，敢（盖也）大姑，大姑你来我不知。做戏做伯喈，伯喈吃米糠（糟糠也）；做戏做刘郎（刘全进瓜果也），刘郎去守瓜；做戏做郭槐，郭槐卖胭脂；做戏做姜诗，姜诗能相刣（善战也）；做戏做英台（祝英台），英台是渣某（呼女性也）；武松去拍虎，拍虎没死，大老爷去鉴地

① 蓝雪霏：《闽台闽南语民歌研究》，福州：福建人民出版社，2002年，第157页。

② 同上，第121—126页。

③ 同上，第157页。

④ 福建省戏曲研究所：《福建戏史录》，福州：福建人民出版社，1983年，第156页。

⑤ 同上。

⑥ 刘春曙：《福建南曲曲日本事初考》，载福建省群众艺术馆，中国音协福建分会民族音乐委员会：《福建民间音乐研究》（四），内部刊物，1986年。

理。俗淫于潮戏，每岁一街社最少演出十数台，所费不赀。此歌寓讥讽之意。”① 甚至在闽客交界的内地龙岩，也“建醮（2）：每逢神会，张棚结彩，备极华丽。近城各坊，则竞聘潮剧，旗帜用帛，俗亦太靡焉”②。

而其实，潮剧又与潮州歌册有着很密切的关系，“潮州歌册的传统本子，如《秦雪梅》《双鹦鹉》《刘龙图》等300余部，多为清代末年民国时期潮州李万利、吴生记、吴瑞文堂等商号的木板印刷”，“从清代至现在，不少潮剧团（班）的艺人，饶有兴趣地将潮州歌册的传统本子改编为潮剧剧本，搬上潮剧舞台。尤其是民国时期至新中国初期的潮剧六大班（正顺、源正、三正、怡梨、玉梨、赛宝）中，三正班的名编剧谢吟先生，怡梨班的名编剧孙延章先生等纷纷从潮州歌册的传统本子改编出大型古装潮剧和锦出戏，如《刘明珠》《鹦哥对唱》《五凤朝阳》《刘备招亲》等剧作”③。从潮州“歌册”与当地的“畲歌”常常混淆不清而言，这里说的是潮州人用畲族遗留的歌唱方式唱着汉族故事、戏剧，潮剧又以此加以演绎。

（三）闽粤客家音乐

在一片相连的地域上生活的客家人分别隶属于闽、粤、赣三个不同行政省份。闽粤赣的客家人唱山歌，演采茶戏，奏“十番”，搬汉剧（原称“外江戏”），其中山歌和采茶戏最具本土特色。

已成定论的客家来源乃由古代广义的中原地区南下而在赣、闽、粤落地繁衍，而后又有部分迁至桂、湘、川和台湾、香港等地。以闽粤交界的客家而言，粤东客家主要来自闽西。

客家山歌是客家人最“本真”的人情抒发。笔者认为客家山歌最主要的有两个基本音调：一是“mi re do la”四声羽调式；一是“re do la sol”四声徵调式，前者的形态特点在于多出现曲首冠音，旋律音程多为级进，终结音或为re、do、do、la，或为do、la、do、la，或为re、la、la、la；后者的形态特点亦为级进，时有四度跳进，尾音上扬，终结音或为do、sol、sol、sol，或者为do、la、la、sol，或为do、sol、la、sol。笔者对赣、闽、粤三省民歌集成中的客家地区山歌进行统计，结果显示：赣南山歌属于上述四声羽调式这一基本音调的占赣南山歌

① 福建省戏曲研究所：《福建戏史录》，福州：福建人民出版社，1983年，第106页。

② 同上。

③《潮剧和潮州歌册》，www.zhanzhou.gov.cn/msfg/40388.jhtml。

总数的 13.7%；属于上述四声徵调式这一基本音调的占赣南山歌总数的 71.2%。闽西、闽北等客家住县的山歌属于上述四声羽调式这一基本音调的占闽西、闽北山歌总数的 26.4%；属于上述四声徵调式这一基本音调的占闽西、闽北山歌总数的 46.7%。广东梅县、兴宁、蕉岭、平远、五华、紫金、龙川、河源、丰顺、大浦、英德、翁源、和平、连平、始兴、仁化等客家住县的山歌共 127 首，其中属于上述四声羽调式这一基本音调的占广东客家山歌总数的 35.4%；属于上述四声徵调式这一基本音调的占广东客家山歌总数的 32.3%。粤东的客家民歌绝大多数为四声羽调式。①

闽粤赣客家民歌间之不同乃由于歌词韵律、场合情景之不同而作的音程连接及节奏设置之即性调整。以下为闽粤两地客家的羽调式民歌：

谱例 6 柑子跌落古井心②



① 蓝雪霏：《畲族音乐文化》，福州：福建人民出版社，2000 年，第 284—285 页。

② 《中国民间歌曲集成》（福建卷）编辑委员会：《中国民间歌曲集成》（福建卷），北京：中国 ISBN 中心，1996 年，第 448 页。

谱例7 桃花开来李花开



以下为闽粤两地客家的徵调式民歌：

谱例8 郎是山中千年树①



① 中国艺术研究院音乐研究所：《中国民歌》(第三卷)，上海：上海文艺出版社，1982年，第721页。

谱例9 长工歌①



采茶戏，是客家人的歌舞小戏。闽西南“永邑界邻广东之嘉应、大埔，彼处有采茶戏。男扮女装，三五成群，唱土墙和胡弦，流入于乡村街市，就地明灯，彻夜奏技……”② 就是在闽南语闽西交界之龙岩，“自元旦至元宵，沿街鼓吹歌唱。昼则弄金狮，夜则掉龙灯，或扮装女子，唱采茶歌，比户游行，谓之‘采茶戏’”③。

此外，提线木偶戏、外江戏也是闽粤边界客家人互通有无的音乐和戏剧。关于提线木偶戏，据袁洪亮《上杭客家音乐》称：“本世纪初……白砂‘龙凤堂’班主梁祥礼每年带班至广东潮州、汕头等地巡回演出；黄潭‘贵兰班’班主龚贵玉经常带班往广东兴梅地区巡回演出；黄潭‘汉声鸣’班主龚贤仲入赘广东大埔，随将戏班改名为‘新金山’，于抗战前曾聘龚步全等人组班往新加坡演出。”④ 关于汉剧（外江戏），萧遥天在《潮州戏剧志》说：“其流入之路线，必由闽西、赣南流入客家繁布之梅属诸县”，闽西与粤东“两地戏班往来活动，互

---

① 《中国民间歌曲集成》（广东卷）编辑委员会：《中国民间歌曲集成》（广东卷），北京：中国 ISBN 中心，1982 年，第 84 页。

② 福建省戏曲研究所：《福建戏史录》，福州：福建人民出版社，1983 年，第 110 页。

③ 同上。

④ 台湾财团法人施合郑民俗文化基金会：《客家音乐》（上），载《民俗曲艺》，1999 年第 119 期，第 77 页。

请师父，同台演出”①。可见闽西和粤东地区的戏剧纠结于一体。

结　语

由于行政归属、研究经费等原因，我们在研究一种文化时往往仅能力所能及于某一被割裂区域。“各个击破”固然是学术研究的基础，但毕竟以管窥豹，不能集全于一。笔者仅对分属两个不同行政区域的边界音乐做一简单梳理，实际上关于闽粤的畲族音乐文化研究还应该把目光投放到西南、中原；闽南音乐文化很重要的部分在台湾，还有浙江舟山群岛、海南岛、东南亚等；客家音乐文化远涉桂、湘、鄂、川、台以及海外华侨集散地。而这一切，还应与自北而来的古乐交相比较，到底北乐是从哪个地方进口（如外江戏的来路就有徽调从广州或祁剧从赣闽进入的不同观点），北乐在闽粤地带“地方化”了多少，闽粤人的音乐消融力与创造力曾经达到过怎样的辉煌，闽粤人对于中国音乐的丰富和发展做出了怎样的贡献，等等。

学术研究是个理论与实践反复印证，诘问与回答不断“演绎”更迭的过程。本文虽只涉及闽粤边界的音乐文化，实际上一方面想藉此提出学术研究不要为行政区域所障，另一方面也想提出学术研究不要为某些因经济筹谋或因地域扩张“野心”所致的学术“同城化”问题。正因为但有假诗文而不应有假学术，所以我们对学术应该怀抱一份敬畏之心，脚踏实地，实事求是，不为名、利所诱惑。“只有在崎岖小路上不畏艰险勇于攀登的人，才有希望达到光辉的顶点”，让我们共勉。

（原载《星海音乐学院学报》2012年第4期）

① 中国艺术研究院音乐研究所：《中国民歌》（第三卷），上海：上海文艺出版社，1982年，第694页。

岭南文化特质与冼星海的文化品格

周广平

人们生活在一定的地域，就会创造出与这个特定的地域内自然环境、历史传统、生活习俗等密切相关的地域文化。人们在成长的过程中都会受到地域文化的浸染。艺术家的审美取向、以及创作特点和风格，也会受到这个特定的地域文化的影响。近年来，学者们对于地域文化的研究极为关注，正如季羡林先生所说："地域文化加在一起，就成为一个中华民族文化的整体。地域文化搞清楚了，整体文化也会因之而充实，而丰富。"①

在音乐学界，学者们也同样一直在关注着地域音乐文化的发展。地域音乐文化的研究，可以使我们掌握更加详实的史实，更加清晰、准确地认识音乐历史发展的全貌，是音乐史学向纵深发展的一个趋势。至今，全国性、大规模的地域音乐文化研讨会也已开过了两次。学者们从不同的视域对地域音乐文化进行了探究，并取得了可喜的成果，产生了一大批有学术价值的专著和论文，为今后的研究开拓了一片新的学术空间。

正所谓"一方水土养一方人"。岭南大地，人杰地灵。在中国近代历史上，独具特色的岭南文化，不仅孕育出洪秀全、康有为、梁启超、孙中山等思想家、政治家、革命家；同样，也孕育出萧友梅、冼星海、马思聪、陈洪、青主等一大批在中国近代音乐史上做出过巨大贡献的音乐家。

岭南文化是岭南人在长期的社会实践中创造的精神财富，具有独特的文化特征：勤劳务实、开放兼容、求变创新。由于历史上多次移民，岭南的广东形成了独特的三大民系文化：广府文化、客家文化、潮汕文化。广府文化是岭南文化集中而典型的代表，广府文化中有许多带有鲜明地方特色的文化门类和现象，如：广东音乐、粤曲与粤剧等。因此，本文所论及的岭南文化，主要以广东地区的广府文化为代表。岭南文化的特征在此也只是基本特征。

---

① 蒲亨强：《长江音乐文化》，武汉：湖北教育出版社，2006年，总序。

作为岭南文化重要组成部分的岭南音乐，同样具有鲜明的岭南文化特色。它的开放性、渗透性、兼容性和善变性使得岭南音乐独树一帜，成为中华民族文化宝藏中的珍品。“粤乐是中外诸多音乐品种荟萃和集散结构的乐体。在多元的中外音乐艺术兼融、粤化、积淀中构成，其结构中既具有中国传统民间音乐的根基，又具有某些国外西洋音乐文化因素，形成一种亦中亦西，亦南亦北，亦古亦今，亦雅亦俗的复合型性质的音乐文化品格。”①

独具特质的岭南文化，滋润了无数豪杰英才，在他们的文化品格中，深深地打上了岭南这个特定的地域文化的烙印。本文仅以冼星海为例，论述近代岭南文化中勤劳务实、开放兼容、求变创新的特质，与冼星海坚韧顽强、中西文化兼容、勇于探索敢于创新的文化品格形成的关联。

一、勤劳、务实的岭南文化精神特质与冼星海坚韧、顽强的文化品格

岭南，位于中国的最南端。“岭南这一范畴所指的最宽地域，包括广东（含港澳地区）、海南、广西大部分地区和越南红河三角洲一带及以北地区。”② “几千年来，岭南的本土文化能保持自己的特色，并有很强的生命力，同这一地域的特殊地理环境、历史传统有很大关系。”③ “岭南自古以沼泽瘴气著称，多密林水泽，气候炎热多雨，台风时常肆虐，猛兽病毒多，生存环境恶劣，古越人第一要务就是学会顽强生存的本领。这种生存环境孕育出现实取向的思维方式和务实的人文精神。”④ 特殊的生态环境，既为岭南人提供了丰富的生活资源，同时也给岭南人带来了生活上的诸多困难。从而，炼就了岭南人勤劳、务实的性格。“在中国各地域文化中，岭南社会的务实之风最盛。”⑤

冼星海的故乡是广东音乐的发源地——番禺沙湾镇（关于其出生地有多种说法，本文以此说为据）。在岭南文化的滋养下，逐渐形成自己坚韧顽强、开放兼容、勇于创新的文化品格，最终成为一名享誉中外的人民音乐家，也可以

---

① 黎田、黄家齐：《粤乐》，广州：广东人民出版社，2003 年，第 286 页。

② 李权时、李明华、韩强：《岭南文化》，广州：广东人民出版社，2010 年，第 3 页。

③ 同上，第 6 页。

④ 同上，第 23 页。

⑤ 同上，第 62 页。

说，这是一种历史的必然。尽管他在岭南生活的时间不长，但岭南文化特殊的品质，在他成长的过程中发挥了重要的作用，在他的文化品格中打上了深深的烙印。

冼星海出身于疍民家庭，居无定所。父亲在他出生前的几个月就因病逝去（遗腹子）。他一生都没有感受过父爱的温暖，靠母亲做杂役把他拉扯大。没有任何依附，只能靠自己打拼，成为他战胜艰难险阻、求得生存的人生信念。家境的贫寒，缺少父爱的人生，造就了冼星海的坚韧不拔、顽强不屈的文化品格。

岭南文化特质中的勤劳、务实的精神，使冼星海能适应在各种环境下生存、发展。当他举目无亲、独闯天下时，如在哈萨克斯坦等地，能凭着坚韧的意志和顽强的毅力，生存、学习、创业；当他融合在集体之中时，如在上海、武汉、延安等地，他又能与周围的人群融洽地共存。尤其是在独闯天下时，他能积极争取各方面的支持，努力改变自己的生存环境。特别是岭南人那种长期形成的故土乡音情结，当他们身处异国他乡时，乡音土语就成为他们联系的纽带。他们会自然地聚集在一起，互相帮携。如冼星海在北京、上海读书期间，都得到了同乡萧友梅的帮助；在法国留学期间，更是在同乡马思聪、郑志声等人的鼎力相助下，才使他摆脱困境，腾出更多精力去学习、创作。岭南人在海外，也正是凭借这种乡土情结，投奔同乡，互相扶掖，共同面对陌生的生存环境，奋力打拼，开拓创业，得以生存、发展。

岭南文化土壤的滋润、人生经历的磨难，使冼星海勤劳务实、坚韧顽强的文化品格更加彰显。岭南人讲求务实，说得少，干得多。冼星海的许多同事、学生、朋友在回忆他时，都谈到他是个沉默寡言、讲求务实、说干就干的人。如在延安，他激动地从光未然手中抢过《黄河吟》，一口气只用了六天就完成了举世瞩目的《黄河大合唱》。1935 年从法国留学回到上海，他就开始创作《第一交响曲》。说干就干，从不放弃，不达目的，誓不罢休，这也是冼星海文化品格中的基本元素。

冼星海一生坎坷，四处漂泊，历经磨难。在他独闯天下，举目无亲的生存境遇中，支撑他顽强生存下来的，正是在岭南文化滋养下形成的特殊的文化品格。据音乐心理学家罗小平教授的研究成果显示，冼星海身上具有超乎寻常的抗逆境能力（AQ）。“AQ（Adversity Quotient，逆境商数）是……主体回应逆境能力、提高抗逆境能力的理论。”“AQ 是事业发展能否坚持到底、能否不断攀登新高峰的决定性因素。”“正是这样的高 AQ 水平，使他的艺术才华获得最充分的展现，

创造能量得以最大限度地释放。”[1] 这不能不说与冼星海身上具有的岭南文化特质有关。这种超强的抗逆境能力，使他在身处绝境的生死关头，显露出超常的生存毅力和克服困难的韧力。他在面对险境，临危不惧，坚忍不拔，顽强不屈。这种文化品格，提高了生存的可能，增大了成功的几率，从而使他在同辈人中出类拔萃，成就大业。冼星海勤劳务实的文化品格，也化作了他音乐创作中的质朴、率真和音乐发展中内在的张力。

茅盾在忆星海时说：“……什么都做过的人，有两种可能：一是被生活所压倒，虽有抱负只成为一场梦；又一是战胜了生活，即他的抱负不但能实现，而且必将放出万丈光芒。星海就是后一种人！”[2]

二、开放兼容的岭南文化价值取向和冼星海中西文化兼容的文化品格

开放的心胸是岭南人最显著的特质。从古到今，岭南人对外来文化（外省、外族、外国）始终保持着开放的心态。不论是中原文化，还是西方文化，从不拒绝，主动吸纳，为我所用。不仅如此，岭南人最早走出国门，吸纳西方文化，如：康有为、梁启超、孙中山、萧友梅、冼星海、马思聪等，均直接接受过西方文化的浸染，对于中西文化有着直观的亲身体验，中西文化的优劣、短长均有着准确的鉴别、取舍。“开放不仅是岭南人的精神，也是岭南人的实践模式和生活方式，是精神和实践相结合的一种价值取向。”[3] 开放的文化心态，呈现出与较为封闭的内陆文化有明显不同的性质。使得生活在这片沃土上的人们形成了自己特有的文化品格。

在岭南这一独特的地域中，中原文化、本土文化、海洋文化、西方文化等诸多文化交流融合，尤其是“海洋给岭南带来开放的优势，使岭南成为我国对外文化交流的窗口”。“正由于岭南拥有濒临海洋、便于对外交流的优势，本地区的政治、经济、文化、社会生活以至人民的心态，均逐步形成开放型的特点和传统。”[4]

---

① 罗小平：《高 AQ：星海事业成功的重要心理因素》，《星海音乐学院学报》，2005 年第 4 期，第 101—105 页。

② 茅盾：《茅盾选集》（下），北京：人民文学出版社，2004 年，第 277 页。

③ 李权时、李明华、韩强：《岭南文化》，广州：广东人民出版社，2010 年，第 64 页。

④ 同上，第 8 页。

1871年，容闳带领中国第一批30名少年留学美国，其中绝大多数是广东人，因为广东人不惧怕背井离乡，漂洋过海，客居他乡。在三千多万海外华人华侨中，有70%是广东人。广东音乐随着华人迁移海外，也使岭南地域文化向海外延伸。

岭南文化中开放、兼容的特质，在冼星海的音乐学习和创作中彰显得更为突出。冼星海一生曾三次身处异国他乡。在他40年的人生旅途中，有近一半的时间都是在异国他乡度过的。小学教育是在南洋的新加坡养正学校，那也是他开始正式接受音乐教育的地方。他最早学习的乐器是西洋的单簧管，并使他获得了“南国箫手”的美誉。1925年，他到北京学习的小提琴也是西洋乐器。“在我国的民间音乐中，广东音乐是最早借鉴吸收西洋音乐作曲和演奏技法，并最早吸收使用西洋乐器的乐种。”① 广东音乐的名家，如尹自重、何柳堂等，都曾直接或间接地接受过西洋音乐文化的熏陶，他们自幼受到岭南民间音乐的浸染，又以开放的心态吸纳外来文化，尤其是西洋音乐文化，从而使岭南音乐具有中西兼容的特质。冼星海也像广东音乐名家一样，受到中国传统民间音乐和西洋音乐两种文化的熏陶，为他后来形成中西文化兼容的音乐风格奠定了基础。1929年，冼星海从上海国立音专辍学之后，抱着他始终不渝的志向——成为一名“站在世界乐坛上的音乐天才”②，再一次远涉重洋，踏上了去法国巴黎的求学之路。他如饥似渴地吸吮着西方音乐文化的养分，在自己原有的岭南文化底蕴基础上，将中西文化加以融合，形成了自己独特的音乐创作风格。正是这五年的留学生涯，使他后来回到国内，能熟练地运用西方音乐技法，与中国传统文化结合，反映时代精神，用音乐作为武器，创作出一曲曲表现中华民族百折不挠、坚韧不拔的民族精神的音乐作品。这些作品，既有民族性、时代性，又具有艺术性。“岭南文化的多元性是指多种性质、多种类型、多种层次文化的并存。”③ 这一点，在星海的创作中体现得最为明显。在他包罗万象的音乐作品中，既有艺术性极强的交响乐、歌剧和艺术歌曲；又有群众性、大众化、时代性突出的群众救亡歌曲。既有采用西方作曲技术创作的音乐形式，如：代表中华民族精神的《黄河大合唱》等；也有根植于中国传统文化、民间音乐的、地道的广东音乐元素。如《顶硬

---

① 黎田、黄家齐：《粤乐》，广州：广东人民出版社，2003年，第8页。

② 冼星海：《普遍的音乐》，载《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年。

③ 李树时、李明华、韩强：《岭南文化》，广州：广东人民出版社，2010年，第22页。

上》等。甚至在他的第一交响曲的第一乐章中，“副部主题采用星海从小熟悉的珠江渔民号子《疍民歌》”①。1940 年 5 月，为了纪录片《延安与八路军》的后期制作，他又在苏联、蒙古等国颠沛流离了五年。最后，客死在苏联的首都莫斯科。在他生命垂危的最后时刻创作的那部管弦乐作品《中国狂想曲》第三部分“下山虎”中，还用西洋管弦乐的形式表达了他对家乡故土的眷恋之情。

三、求变、创新的岭南文化民众心态与冼星海勇于探索、敢于创新的文化品格

“动态求变心态与岭南文化的开放性和兼容性特征有着互动的关联，开放和兼容必须有民众普遍的动态求变心理作为基础。”② 求变、创新是一种岭南民众的普遍心态。敢于冒险，不安于现状，站在潮头，引领时代。像康有为、梁启超、孙中山、萧友梅等人，都曾在中国近代历史发展中起到过这种“敢为天下先、引领时代”的作用。

岭南人有敢为天下先的精神。冼星海在他的日记、创作杂记及论文中，都表达了这种观点和信念，并通过他的创作实践，践行了这一岭南人特有的文化品质。冼星海在 1929 年发表的论文《普遍的音乐》提出，他要做一个“站在世界乐坛上的音乐天才”。“所以学音乐的人”要“负起一个重责，救起不振的中国，使她整个活泼和充满生气”③。最终，他实现了目标。这也正是岭南文化中的求变、创新的特质在他身上的显现。

在冼星海的音乐创作中，他也一直在以这样一种求变、创新的文化理念指导自己的创作。不论从音乐形式，还是音乐创作手法上，在当时那个年代来说，都是走在时代的前列，引领时代的。“我很喜欢研究形式，尤其是新形式。我听过、研究过许多中外新旧音乐，也常常感到今天中国音乐有许多还不能高度中国化，因此只能在很小的圈子里滋长着。许久以前我就立意以民间音乐做基础，参考西洋音乐进步成果，创造一个新的中国音乐形式，我虽然不断努力在做，收获总未

---

① 钱仁康：《冼星海第一交响曲浅析》，载《论星海——‘95 星海作品研讨会文集》，广州：广州出版社，1996 年，第 50—62 页。

② 李权时、李明华、韩强：《岭南文化》，广州：广东人民出版社，2010 年，第 68 页。

③ 冼星海：《普遍的音乐》，载《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989 年，第 15 页。

能满意。"[1] 他对于用歌剧、交响曲以及艺术歌曲等西洋音乐形式，表达中国民族情感的大胆探索，在中国近代音乐史上做出了突出的贡献，如歌剧《军民进行曲》、交响曲《民族解放》、艺术歌曲《忆秦娥》等。这一点也与岭南音乐文化特质有着极其相似的地方。

在《冼星海全集》的作品目录中可以看到：大合唱4部；歌曲集7部；交响曲两部；组曲5部；交响诗1部；交响音画1部；狂想曲1部；器乐曲3部；歌剧两部；舞曲两部；电影音乐13部；话剧配乐、插曲8部；群众歌曲数百首；歌舞活报剧1部；声乐套曲4部；弦乐四重奏1部。从以上作品的类型与数量来看，即使是冼星海崇敬的贝多芬，在创作类型的多样和作品的数量上也已被他超过了。难怪郭沫若称星海为"贝多芬型的音乐家"。

且不谈每部作品的质量如何，仅如此多的艺术体裁和丰富多样的表现手法，已充分说明冼星海那种敢为天下先、勇于探索创新的文化品格在音乐创作中的彰显。再如：大合唱这种舶来的艺术形式，在那个特定的历史年代，仅在当时的革命圣地延安，就有多少音乐家在创作这种形式的音乐作品。但最为成功的，应首推冼星海的《黄河大合唱》。这又一次印证了冼星海文化品格中那种敢为天下先、勇于探索创新的精神。他用大合唱这种内涵丰富、表现技巧复杂多样、震撼力强的大型音乐形式，成功地表达出中华民族不畏强敌、英勇奋战、不屈不挠的民族精神。而且也体现了他的音乐创作三个原则：民族性、时代性、艺术性。

冼星海由于家境贫寒，学习音乐的条件较差。相比同时期在法国接受专业音乐教育的同乡郑志声、马思聪来说，没有他们学习的时间长，也没有他们学习的内容系统。但他却凭着岭南人特有的文化特质，将自己所学的知识和具有的才能发挥到极致，创作出那么多各种类型的音乐作品，尤其是大型的音乐作品，如歌剧、交响曲等，"冼星海同志是我国最早的交响曲作曲家，他的第一交响曲是我国第一部交响曲，在中国近代音乐史上占有特殊的地位"[2]。这种敢为人先、勇于创新的岭南文化特质，在星海的音乐创作道路上发挥了重要作用。

另外，他所接受的法国专业音乐教育，自德彪西、拉威尔，到冼星海的老师杜卡，也正是一种敢为人先、勇于创新的艺术风格。这使冼星海身上原来具有的

---

① 冼星海：《创作杂记》，载《冼星海全集》编辑委员会编：《冼星海全集》（第一卷），广州：广东高等教育出版社，1989年，第139页。

② 钱仁康：《冼星海第一交响曲浅析》，载《论星海——'95星海作品研讨会文集》，广州：广州出版社，1996年，第50—62页。

东方岭南文化特质，与西方文化中的法兰西文化几近相同的文化特质融为一体，使他的文化品格彰显出中西文化相融、相长的新的元素。这也成为他后来回到中国，敢于大胆探索，不断创新的动力源泉。特别是在他晚期创作的艺术歌曲中，人们能强烈地感受到中国传统文化、民间音乐与法兰西民族音乐、现代音乐的完美结合。冼星海这种敢为天下先、勇于创新的文化品格，也为中国新音乐全面发展开拓了新的艺术领域，描绘出美好的前景。

结　　语

尽管一个地域的文化特质，对于一个艺术家的文化品格形成不一定起到决定性的作用，但却是他成长和文化品格形成的重要因素。他的文化品格中必然会渗透着他所生长的那个地域文化中的特殊品质，他的文化品格形成一定与其生活的那个地域的文化有着一定的关联。

勤劳务实、开放兼容、求变创新这三点，无论在岭南文化的本质内涵，还是岭南文化的基本特质外在显现，都是非常重要的特质。因此，冼星海作为极具岭南文化特质的音乐家，在岭南文化的滋养下，最终形成了他极具岭南文化特质的文化品格。甚至在某些方面较其他岭南籍音乐家更为突出。如超常的 AQ 和创作中的开拓创新等。

同样，在其他岭南籍音乐家中，如萧友梅、马思聪、陈洪、青主等，也同样在岭南文化的滋养下，形成了自己独特的文化品格。他们虽然大多数也像冼星海一样，都没有在岭南这片故土上成就事业，但岭南文化赋予他们的特质，却使他们为中国近代音乐的发展做出了卓越的贡献。“我们甚至很难想象，如果缺失了上述广东籍音乐家的坐标图，中国近现代音乐文化的历史面貌将会是怎样的格局。可以毫不夸张地说，近现代广东音乐家的出现与成长是一个群体的崛起，这个崛起的群体为中国近现代新音乐文化的发展做出了不可替代的重要贡献。”①因此，对于这个群体的研究、并将他们身上所具有的特殊的文化品格传承下去。这一重任也就责无旁贷地摆在了我们这群至今生活在岭南这片地域上的音乐学子面前。我们要做的事还很多，仅以此文抛砖引玉。

（原载《星海音乐学院学报》2013 年第 1 期）

---

① 冯长春、李明辉：《近现代广东音乐家研究》，广州：暨南大学出版社，2012 年，代序。

岭南区域音乐文化研究导论

冯明洋

引　言

区域音乐，有区无域。区域音乐文化研究，受行政区划制约，多以县、市、省、大区等分层命题立项。而我国政区设置，随着历朝历代的政区撤并、人口迁移、方言演化等因素影响，使不同区域的传统音乐出现分异或整合。但是，变化总是相对的，不变的总是地方音乐所固有的特色。多样化的音乐，多元化的文化，多层多变的区划，加之任何区域都有核心区、多边区和多区互融现象，致使本土民歌音调方言土语，流行在本区核心地的，最具本土特色；而本区周边地的，则渐变为与相邻区域特色相近或相同色彩。可谓区内有小区，区外有广域。大文化视野的区域音乐研究，就是要立足本土，放眼周边，联系整体，固元守本。

区域研究，基础研究。区域音乐，是中国音乐的基石。区域文化，既有县市省大区等多层解构，基础的基础在县。就《中国民间歌曲集成》等十大集成志书而言，编撰初期，曾决定以省（包括直辖市和自治区）为立卷单位，而省卷则要求以地市卷为基础、地市卷以县卷为基础。本人自1960年春开始岭南采风以来，先后做过两个县的音乐普查报告、两个省的民歌集成的编撰或编审，21世纪初又完成了大区民歌的文化研究专著《越歌：岭南本土歌乐文化论》[①]。随着十大集成志书的完成，以及集成后"全国高校区域音乐文化研究学术研讨会"连续三届成功举办，这些都是基础建设的重要成果。只有认准分层分级打好基础，所谓"中国"，所谓"概论"之类的命题，才不致空灵玄虚。

三论三多，务虚固元。导论者，主务虚，乃音乐本体研究必需的思想准备。岭南区域音乐文化研究的基础理论和基本方法，本文概括为三论三多：1. 多元一体论与多学科视野——从多元并置中分析主客关系，找准本土音乐文化之源、

① 冯明洋：《越歌：岭南本土歌乐文化论》，北京：人民出版社，2006年。

本、流向等来龙去脉，以多学科视野，选择适合本土实际的科学方法，确立研究对象，为音乐本体研究备足功夫；2. 核心价值论与多边性思维——认准本土歌乐文化核心区核心价值之所在，比较分析周边特色之异同、主客、因果等关系，为整体研究拓宽思路；3. 文化趋向论与多向性内合外渐观——借鉴文化学文化趋向论原理，分析本土音乐文化之内合力、外渐力、适世力及其变化积累过程，为扩大研究、深化研究打好基础。总之，务虚为固元，固元为守本，都是文化研究基础中的基础。

一、多元一体论与多学科视野

岭南音乐的多样化，是岭南文化多元性的反映。作为岭南文化缔造者的本土常住民分属于14个兄弟民族，他们的族语方言民歌音调，分别具有主客两种色彩。其一，被视为主体的，多为商周至唐宋间本土原住民古越人（主要是南越人、闽越人、西瓯越人、骆越人）及其后裔（主要是壮侗语族的壮、侗、黎、仫佬、毛南和瑶族拉珈人等），以及汉族的广府人、客家人、潮汕人、桂柳人、平话人、海南人等，他们的族语方言民歌音调，具有浓郁的古越文化特色。其二，被视为客体的，多为宋元至明清间从周边迁入岭南的少数民族兄弟，如苗、瑶（勉、布努）、京、仡佬、回族人等。他们的族语方言民歌音调，分别具有岭南周边相邻区域相关民族的文化特色。其中，畲族是一个特例，属主属客尚有争议。《越歌》一书虽纳入主体，但也非定论，本文制表暂纳入越裔（见附表）。就总体而言，岭南14个兄弟民族无论古今主客，都是岭南文化共同体的成员，这也正是岭南文化多元一体格局的区域特色。

越歌研究，选择了越裔各族民歌为对象，只是岭南区域民歌总体的一部分即主体部分。这一部分同样具有多元一体特色，或称同源多流或同源分层的大传统之小传统。记得在《岭南音乐文化分层解构解读》一文中，本人表述过三层意思：1. 以先秦《越人歌》为代表的百越文化积淀时期，蕴涵着岭南音乐之源；2. 以唐宋刘三姐故事及其民歌为代表的岭南文化勃兴时期，孕育了岭南音乐之本；3. 鸦片战争和辛亥革命至今，以古今咸水歌为代表的珠江文化拓展时期，预示着泛珠经济文化战略发展联合体（9+2）① 在联合出海入世大发展中，岭南音乐将

① “9+2”：即广东、广西、海南、福建、江西、湖南、贵州、云南、四川加香港、澳门。

进入大越歌文化回归与重构的全新论域。①

这三层意思包含了历史文化分层、区域文化分层、音乐文化分层。三层综合分析，显现出岭南音乐本根“越文化”特质，凸显出岭南音乐主体“越歌”及其同源分流多元一体特质。认准主体，抓住根本，研究方法也很重要。

方法是理论体系的中介，任何重大科研成果，都是方法更新的结果。岭南歌乐文化的多元现象，更需要多学科视野和多种方法的试验。越歌研究初始，首先想到文化分析的方法，即音乐本体研究结合人文背景研究。有学友说这就是音乐文化人类学方法，为了突出文化分析，本人简称为音乐文化学方法。直至《越歌》书稿完成，恭请学友乔建中君审阅通读并为之写序时，这才感悟到文化分析方法也是多学科多种方法的综合应用。乔序明确评说此书是“就一种渊源有自的区域性民歌进行全面而又开放的文化阐释”，“是以民歌为对象的地域文化研究”，“是文化地理学指导下的音乐地理学的个案研究”，“既有历史学含义，又是一个地域文化概念；既有丰富的音乐学内容，又接触到多层面的文化学材料”，“围绕史、论两大主干，自然延展出民族学、语言学、社会学、古文化学、人文地理学等诸多人文学科内容”。“是运用文化人类学、人文地理学和历史地理学理论，深入研究地域民歌文化的第一本专著”②。

学友的话多为鼓励，但语中多次重复的区域文化研究、地域民歌文化、人文科学内容、文化学材料、音乐学内容等，确实是本人数十年研究实践中时刻把握的基本理念。此书虽有52万余字，可能仍有不少缺失；但又确如乔君所言，称其为“以生命投入为代价”，是“人生体验的铭感录”，是可以让人触摸到的“作者和他所描述的文化之间相互感应的气息和命脉”，真的并不夸张。这些也正是本人今天体会到研究传统文化探寻区域音乐之本的认识基础。研究者和研究对象融为一体，也是一种人文价值。

二、核心价值论与多边性思维

价值论，是剖析一切文化现象揭示其本质的手术刀、显微镜。传统音乐的价值，学界常论的如艺术价值、学术价值、审美价值、娱乐价值，乃至商业旅游价

① 冯明洋：《岭南音乐的文化解读》，《星海音乐学院学报》，2011年第1期，第29—35页。

② 冯明洋：《越歌：岭南本土歌乐文化论·序》，北京：人民出版社，2006年。

值等，多与其社会功能有关。当然，社会价值也是一种价值；但其所指，多属局部的、表象的一般性质。本文所论的核心价值，是其本质的独具本土区域特色的人文价值。

岭南音乐的人文价值，蕴涵在人文信息含量最大的传统情歌、婚俗歌、仪式歌、迁徙歌、创世歌之中。这些歌，都是本土各地区各民族世代相传的有声文化符号。本人在五岭之南许多山区看到的歌会场景，听到的男女盘歌、情歌斗智，直至定情、约会、婚约歌，还有正式婚俗活动的拦路歌、哭嫁歌等，以及在珠江水域、南海诸岛听到的疍歌、咸水歌、水上婚礼歌等。这些歌的音乐内容、演绎程序、方言土语和民歌音调，都是岭南本土族人生活所特有，富含区域特色和人文价值。

关于情歌的价值，如前所述之《越人歌》、刘三姐歌、咸水歌等，无疑不乏情歌经典，他们在历史上的音容乐貌已很难考证，但对当代民歌进行逆向考察，却也能发现一些蛛丝马迹。更难得的是，老年歌师们的口述历史，更能显现实质。例如，有人说："情歌就是人性歌。性情、性格、性命，性为先。没有性，哪来情。"有人说："性生情，情生音，音声演义，有情有义，歌才好听。"大家说："我们的乡风族俗，都是唱歌相亲、唱歌结亲的，一般都要唱几天几夜，要唱出真情真意、无疑无悔，唱到非成亲不可，才合性情，才会幸福！"我们听了，也感悟到，这些相亲结亲的情歌，也是一部部家史，一部部人生大书。

关于拦路、哭嫁歌、婚俗仪式歌的价值，一般直感认其为民俗娱乐形式，但老歌师说，这是远古先祖原始婚俗变革的历史记录。翻阅各地方志，确有类似记载。原始社会的岭南越地，同样经历过群居群婚制、母系制、父系制、血缘婚制、对偶婚制等人类婚制变革的不同时代。当今仍在传承的婚俗歌乐，确实留有相应的历史轨迹。老歌师说，好多地方流行男女群体对唱的多声部情歌，最早可能就是群居群婚时形成的，情歌对唱的"哥嫁妹"歌体，传说是母系社会血缘婚制的产物。婚俗歌中的串寨调、拦路歌等，是从母系向父系过渡，由血缘婚向族外婚过渡时抢婚制新风，恩格斯称其为"最激进的革命之一"①。其中的哭嫁歌，则是抢婚制后期，由对偶婚制定型为一夫一妻制的结晶。可见，抢婚新风古歌，实乃人类文明婚制的先声。岂能简单视为婚期娱乐节目。

西江疍家咸水歌手梁政、梁五等老师，曾向我们演示过 11 首水上婚礼仪式

---

① 恩格斯：《马克思恩格斯选集》（四），北京：人民出版社，1995 年，第 51 页。

歌：1. 开烛《等我二人发着烛》（喜烛开歌堂）；2. 点烛《台头蜡烛又点起》（燃烛贺新郎）；3. 上红《舅父大过半边天》（敬舅父）；4. 上红《唔讲极亲弟唔知》（赠胞弟）；5. 戴帽《三百六钱买件帽》（帽喻新人生活吉祥）；6. 戴花《三百六钱买朵花》（花喻新人前程似锦）；7. 开礼艇《船头扎起红飘带》（红艇即水上花轿）；8. 过礼艇《么人过江过抬亲》（新娘谢恩过新船）；9. 挑箩炮《挑开箩炮牡丹花》；10. 拜堂《叫你拜堂就拜堂》；11. 谢媒《多谢媒娘好眼根》等。这部套曲最特别的是第三、第四首《上红》，分别歌拜舅父、胞弟（未来的舅父）。歌曲开宗明义唱道："上红便上舅父先，舅父大过半边天。"联想岭南俗语："天上雷公大，地上舅公大"，"除了青冈无好木，除了郎舅无好亲"，以及"女娶男嫁，夫从妻居"古婚俗，歌中显然蕴含着古代舅权制遗风，正是远古母系氏族社会的一种特权。远古至今，古风犹存。水上婚俗仪式歌乐，让人感受到岭南文化厚重的历史和疍家人特别的生命历程。

关于迁徙歌、创世史歌，岭南各地区各民族几乎都有，在《民歌集成》粤桂琼三卷中都能找到。深读这些民歌，分析这些音乐，就能触摸到岭南越人及其后裔的人生、人格、人情、人性等鲜活的文化脉搏乃至生命价值。

核心价值并非价值的全部。岭南周边地区和越人周围邻人，同岭南文化的互动、互融、互相影响，在区域音乐文化研究中，也是不可省略的问题。核心价值和多边多彩多样化的辩证关系，也是互为因果、主客、互相依存的。我中有你，你中有我，多元一体，多边互融，正是动态音乐多元文化的生命价值所在。

三、文化趋向论与多向性内合外渐观

文化学视野之文化趋向，是指文化体系内部变迁的一种过程。这个过程通常由文化中的小型变迁的无意识选择构成。多种小型变迁的积累，大多倾向于某一特殊方向。这就是文化变迁——文化积累——文化趋向的自然规律。

文化趋向的发展，形成两种倾向：一是趋同，二是趋异。岭南区域音乐文化，从孕育到成型到拓展，正是在趋同、趋异、交融、整合不断变化发展中，形成自己的区域文化脉络及音乐文化趋向。本文就是提示研究者通过梳理其来龙去脉，遵循其文化脉络，认准其文化趋向，把握其音乐内合力、外渐力、多流向的自然规律，实施深化研究。本人早期田野考察经历，为这一认识积累了实感。

早年采风时，对于一些古歌，老年歌师常会讲起其来历，师承关系，乃至祖

先原籍、迁徙途径地，自己的方言土语民歌音调含有原籍地、途径地何种元素等。这些口述历史，经过梳理，对照歌例，确可分析出源自不同时代、不同地区、不同民族的外来元素，并证实是“越汉杂处”长期融合的结果。

20 世纪 60 年代本人在珠江水域采风，听到许多水上情歌，有首《船歌》唱道：

今夜是何夜？摇船河中间。
今日是何日？两岸花正鲜。
船在河中飘，妹在岸上叫。
只有船靠岸，岸怎把船靠。

此歌比较特别，是当地为数不多的商调式民歌，三拍子，四短句，每句旋律逐级下行，起承转合错落有致，总觉有种简洁古朴隐情牵动之感，印象深刻，多年不忘。后来研究西汉刘向记述的《越人歌》找到了感觉。刘向《说苑·善说》记述的《越人歌》原词如下：

今夕何夕兮？搴舟中流。
今日何日兮？得与王子同舟。
蒙羞被好兮，不訾诟耻。
心几烦而不绝兮，得知王子。
山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。

试将原词译配成《船歌》式五字句对照如下：

今夜是何夜？摇船河中间。
今日是何日？妹与君同船。
若被君喜欢，不怕他人言。
心烦情难断，愿君心能见。
山中树有枝，爱君君不知。

何其相似乃尔！刘向说，这是楚国王子舟游越水时越女船工唱的歌。当年的越水，不就是如今的珠水吗！刘向说，当时游船上“钟鼓之音毕”才引起越女顺其音而唱其歌的。那么这个“钟鼓之音”什么样，所引出的《越人歌》又什么样呢？

《越人歌》的音调已不可考，《船歌》的旋律却仍在珠水传唱。反复吟唱《船歌》旋律，又令人忆起20世纪90年代湖北省编钟博物馆来广州展演时，本人曾请教乐友冯光生馆长："曾侯乙编钟乐舞有无代表曲目?"答曰："有《楚商》曲。"并现场演奏示众。本人记录有证。

《楚商》曲仅四个短句，起承转合，结构严谨。曲调简洁古朴。三小节句式和每句头拍符点重音带出的鲜活舞动之感，商调式音阶八度逐级下行之势，都隐含着楚人特有的浪漫多忧情怀。令人印象深刻。

亲聆《楚商》曲，联想今《船歌》，两者同是商调式旋律，同是起承转合句式。当年游船的"钟鼓之音"，如果含有类似《楚商》曲元素，而越女在其影响下即兴唱起相近曲调，也是自然天成之事。回过头来，将《越人歌》词意及其设问句式，同《船歌》比较，更觉三者之间许多元素相通。为此，将三者并列谱中，请歌手试唱，竟然都说"好嘢!"

谱例1 三首民歌比较



歌手试唱和书面比较的实感，只为试探一种逆向考察的可行程度，便于在研究中感知历史接近真知。至于古代《楚商》《越人歌》今存何处，则毋需牵强求证。重要的是通过感知历史寻觅真知，探索民歌的文化内涵及其人文价值。

由此例进而分析岭南越歌“越汉融合”的多种元素中，最近边的是楚文化元素。周末，越地属楚，楚越山水相连、人文交流频繁，语言学界曾称：楚越交融，促成古代越语向现代粤语转化的，中介正是楚语。《楚商》和《船歌》比较，亦可视为一例。

越歌的诸多外地元素中，最远的可能是西北民歌元素。20 世纪 60 年代《刘三姐》全民汇演，用柳州山歌《石榴青》改编定制的刘三姐主调，一时风行国内外乃至东南亚各地。此歌几乎成了桂文化的声音符号。研究桂文化之源，则可追溯到商周前的西北高原。

历史学家指出，桂林人史称圭人，即《山海经》所记之“邽山”人。《甘肃通志》称“今谓之邽山即伏羲氏画挂处，名画挂台”。挂字取右，视为“圭人”发祥地。商初，为避战乱，圭人开始东移，继而南迁。一路上随南下洪流陆续融入中州文化、燕赵文化、齐鲁文化、湘楚文化等元素。春秋战国之际，始居湘南桂水、桂阳一带，遍植桂树，酷爱桂花，逐渐形成自主的桂文化体系。圭人改称桂人，驻地始称桂国。故《逸周书》有“正南瓯、邓、桂国”等句可证。

桂国地望，约占五岭之骑田岭、萌渚岭、都庞岭三岭并九嶷山在内的广大山区。春秋后期桂人南迁入越，在今广东各地分别留下圭峰、桂山、桂洲、桂圩等带有桂文化标志的古地名。战国后期西迁广西。秦初，在今象州始设桂林郡，漓江下段改成桂江。至汉唐，在今象州东南设桂林县，漓江边设临桂县即今桂林市，继而桂成广西简称。

桂人入桂带来的桂文化强势，在同岭南土著瓯骆越人融合时，给予越文化以强烈影响。山水地名和越人信仰的“圭”化尤为明显。例如，西北圭人部落原以圭虫为图腾，圭加虫为蛙。岭南各地出土文物、铜鼓饰物等的蛙体造型，以及珠水右江古俗至今流行的蛙婆节、蛙婆歌等，都同圭人原生地甘肃马家窑文化遗址遗物及圭人迁经地的古俗古物之蛙相印证。

同桂人一样，桂语桂歌也含有西北元素。由西北圭人圭语圭歌到岭南桂人桂语桂歌，其内部变迁的中介，也是楚人楚语楚歌。例如，桂语由圭人之北方方言西北次方言，演变为桂人之西南次方言（桂柳话）；桂歌由西北徵调式（含苦音、花音），演变为岭南徵调式（无变音），其中楚人审美情趣、楚语方言、楚商调式的中介综合作用，都有显迹可圈可点。深入分析研究，联系迁徙途经各地

方言民歌，一定会发现更多有趣元素。如前述柳州山歌《石榴青》定制为壮族歌仙刘三姐主调，并且得到广西全民认可，这在岭南文化史上也是一个特例。这种认可和汉壮转换的中介，可能正基于一个隐含的共同点，即岭南越裔各族民歌普遍常见的“越徵”调式。个中也包含西北徵调式到岭南徵调式的转换衍化过程。

粤文化的主体是疍家文化，疍人疍语疍歌在粤文化形成中，是“越汉融合”的主要外来元素。历史学家称，疍家发源地之一，在今重庆市长寿县但舟场一带，先祖乃巴人。战乱中东进南下，途遇古越遗民，巴越融合，共入岭南珠水、江河沿海，形成新粤人粤语粤歌中强势分支疍家文化。融入粤文化之疍歌，主体是今称之咸水歌。今日之疍家及其咸水歌虽已完全融入岭南文化，但所留存的越人越语越歌成分最多，“越汉融合”文化整合度最高，特别是后期广泛吸取中州、燕赵、齐鲁、湘楚、荆楚等多种地方文化熔于一炉，使古老的咸水歌在五岭之南各地、珠水上下各支流、江河沿海各沙田间，分布之广、古俗之浓、歌乐之丰，都堪称岭南文化之代表。这里仅以古腔咸水歌为例，将其置于广西《刘三姐》、河北《小白菜》和陕西《三哥哥》（后改《骑白马》又《东方红》）之下，四歌并列、比较分析，从其极为相近的调式主干、旋律音型、曲终句型、情趣表述等方面，似可感到一种文化脉络。当然这只是西东比较和北南比较的浓缩，如果完全跟随先祖东迁南下的足迹，细列各个途经地、细分各种地方文化元素，那么“岭南区域音乐文化史”将会成为“中国音乐文化史”的浓缩版本。此举终究会有人做！此例仅供参考。

谱例2 四首民歌比较



改革开放时代新现之珠江文化热，泛珠文化经济联合体，正为其历史性传承、新时期拓展，带来新机遇、新天地。岭南越歌两大实体之一的汉族疍家，是“越汉融合”之“越少汉多”现象代表；实体之二壮侗语族之壮族双声歌、侗族大歌、仫佬族和毛南族多声部民歌等，都是“越汉融合”之“越多汉少”现象代表。特别值得指出的是，壮侗语族之方言及其歌乐文化，自古都具有跨区跨国性，与东南亚、南洋诸岛及环太平洋文化，都有渊源关系。随着“泛珠联合体”联合出海入世大发展新区域的到来，岭南音乐两大实体“内合”的一致性和“外渐”的强势，都蕴涵着岭南区域音乐的文化变迁——文化积累——文化趋向——科学发展的自然规律。研究其规律，把握其价值，“通过音乐了解文化，进而更多了解人类自己”。充分发挥其人、其乐、其文化的能动性，扎扎实实发展好区域文化，整个中华文化发展才会更加扎实稳妥。泛珠文化（9+2）迈出了一步。

结　语

岭南人文先祖，自“马坝人”（今广东曲江古人类）、“柳江人”（今广西柳城新人类）开始，发展至商周时逐渐繁衍为“多种姓”的古越族群。秦汉时趋稳，形成瓯越（西瓯）、骆越、南越（扬越）、闽越等诸越共创的“百越文化”多元一体格局。经隋唐盛世至唐宋六百年间，随着“岭南道”政区的正式成立和各族群（主要是由越汉融合中分化为“汉多越少”的汉族群体和“越多汉少”的壮侗语族群体）、各地区（主要是粤、桂、琼三地）子文化的成熟完型，“岭南文化”的总体架构也正式进入中华文化史册。

岭南音乐的人文内涵古老而现代，就像从远古一路唱着走来的歌者，歌中承载着人类初始、群居群婚、母系社会、父系社会，歌唱生命繁衍、生存发展的各种婚恋婚制、祭祀礼俗之歌；青铜时代、农耕时代，歌唱奴隶创世史歌，渔猎农业文明之歌；战乱、灾害、迁徙、苦难之歌；直至近代（鸦片战争）、现代（辛亥革命）、当代（改革开放）三代开篇，向岭南文化注入新声，使千年古韵今歌永保鲜活生命。其独一无二的人文价值，确实与兄弟区域音乐有所不同。

一方水土养一方人文，五岭之南粤桂山水一体；岭海珠水纵横交织两广，并同海南诸岛血肉相连。岭南大地，背靠中土，面向海洋，东西南北中五方移民以此为终极之地，古今文化、西东文化、北南文化、雅俗文化、中外文化等在此交汇融合，由多元文化整合衍生的岭南文化，其经千年历练的内合力、外渐力、适世力，在新世纪“泛珠”联合体出海入世强势发展中，必将产生新文化生态、新

音乐元素。所谓新，正是“文化趋向”论所指的文化变迁、文化积累过程。研究岭南区域音乐文化，把握多元一体论、核心价值论、文化趋向论等科学发展规律，对于研究者的选题立项、深化研究，是为必备的理论基础。

附表 岭南区域音乐文化分层解构图表（以族语方言民歌音调为据）

<table>
<tr><th>大区</th><th>省区</th><th>民族区</th><th>族语及方言区（民系）</th><th>越裔歌乐分布区</th><th>五岭分区（由东向西）</th></tr>
<tr><td rowspan="31">岭南文化区</td><td rowspan="6">粤文化区</td><td rowspan="3">汉族区</td><td>汉语粤方言区（广府人）</td><td rowspan="5">越歌区</td><td rowspan="6">大庾岭·骑田岭</td></tr>
<tr><td>汉语客家方言区（客家人）</td></tr>
<tr><td>汉语闽方言区（潮汕人）</td></tr>
<tr><td>壮语区</td><td>壮语北部方言区</td></tr>
<tr><td>畲族区</td><td>畲语·汉语闽方言、客家方言区</td></tr>
<tr><td>瑶族区</td><td>瑶语勉方言区</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="18">桂文化区</td><td rowspan="2">壮族区</td><td>壮族北部方言区</td><td rowspan="6">越歌区</td><td rowspan="18">萌渚岭·都庞岭·越城岭</td></tr>
<tr><td>壮族南部方言区</td></tr>
<tr><td>侗族区</td><td>侗族区南部方言区</td></tr>
<tr><td>仫佬族区</td><td>仫佬族区（汉语土拐话、桂柳话）</td></tr>
<tr><td>毛南族区</td><td>毛南语区（壮语·汉语桂柳话）</td></tr>
<tr><td rowspan="3">瑶族区</td><td>瑶语拉珈方言区</td></tr>
<tr><td>瑶语勉方言区</td><td></td></tr>
<tr><td>瑶语布努方言区</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="4">汉族区</td><td>汉语北方方言西南次方言区（桂柳话）</td><td rowspan="4">越歌区</td></tr>
<tr><td>汉语粤方言区（广府人、桂南人）</td></tr>
<tr><td>汉语北方方言岛之平话区（平话人）</td></tr>
<tr><td>汉语客家方言区（客家人）</td></tr>
<tr><td>苗族区</td><td>苗语区</td><td></td></tr>
<tr><td>京族区</td><td>京语区</td><td></td></tr>
<tr><td>彝族区</td><td>彝语区</td><td></td></tr>
<tr><td>水族区</td><td>水语区</td><td></td></tr>
<tr><td>仡佬族区</td><td>仡佬语区</td><td></td></tr>
<tr><td>回族区</td><td>回族汉语北方方言区</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="7">琼文化区</td><td rowspan="3">汉族区</td><td>汉语闽方言区（海南人）</td><td rowspan="5">越歌区</td><td rowspan="7">岭南诸岛</td></tr>
<tr><td>汉语粤方言区（广府人）</td></tr>
<tr><td>汉语客家方言区（客家人）</td></tr>
<tr><td>黎族区</td><td>黎族语</td></tr>
<tr><td>壮族区</td><td>壮语区</td></tr>
<tr><td>苗族区</td><td>苗语区</td><td></td></tr>
<tr><td>其他</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>备注</td><td colspan="5">① 岭南越人先祖主要有瓯越（西瓯）、骆越、南越（扬越）、闽越等支。
② 岭南越人后裔主要有汉族（广府人、客家人、潮汕人、桂柳人、平话人、海南人）、壮侗语族（壮、侗、黎、仫佬、毛南、瑶族拉珈人）、畲族人等。
③ 岭南其他少数民族均非越系，但近越，因入越较晚，未参与民族融合。</td></tr>
</table>

（原载《星海音乐学院学报》2013 年第 3 期）

二、广东音乐研究



广东音乐音阶调式探讨

陆仲任

广东音乐是受到国内外群众所喜爱的，因为广东音乐，情绪开朗活泼，曲调优美华丽。它的音阶调式，旋法和表演方法等，都很有特色，但只是缺乏系统的研究，没有一套比较完整的理论去指导创作、演奏和乐器的改良，以致使广东音乐的发展和提高比较缓慢。

两千多年前，我们的祖先发明用“三分损益法”求得五声音阶，后来又发展为七声音阶，但仍以五声为主，这个伟大的发明，为我国音乐艺术的发展奠定了基础。三分损益法五度相生的原理，正是近代音响学五度泛音的原理。用五度协和为中心的方法，来研究音阶调式、离调转调、旋律线条、和声功能等问题，有很大的指导作用。

一、以宫为主，徵为属的五声音阶

我国古代用“三分损益法”在弦和管上，求得五声音阶。当时把黄钟宫的弦长定为81，把黄钟宫的管长定为9寸。弦音响物理的实验，测定黄钟宫的频率，接近346 $\frac{1}{2}$ V. D.，相当于高音谱第一间F音 。用“三分损益法”求得五声音阶如下；

（弦管越长音越低，弦管越短音越高）

宫81 三分益一（加$\frac{1}{3}$）即宫81 $\times \frac{4}{3}=108$ 徵

徵108 三分损一（减$\frac{1}{3}$）即徵108 $\times \frac{2}{3}=72$ 商

商72 三分益一（加$\frac{1}{3}$）即商72 $\times \frac{4}{3}=96$ 羽

羽96 三分损一（减$\frac{1}{3}$）即羽76 $\times \frac{2}{3}=$ 64 角

把上面求得的五音，依据弦长是低音，弦短是高音，依次排列起来如下：

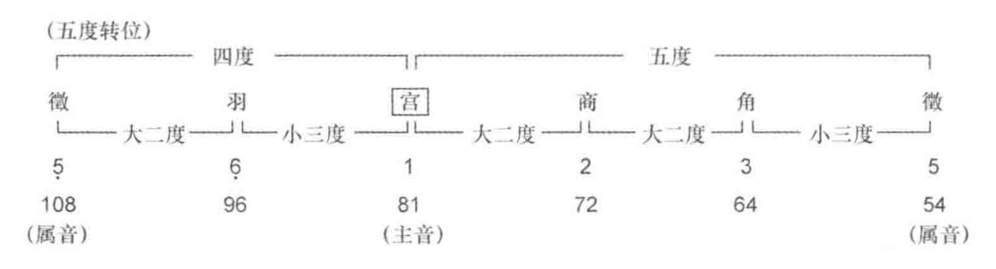


图 1

谱例 1

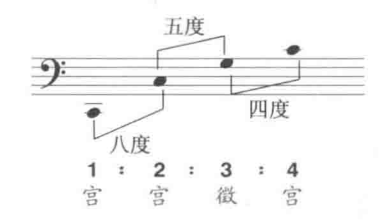


以徵为低音，以宫为主音，是我国民族民间音乐五声音阶、七声音阶最普遍最常用的音阶排列法。这一组音，正是人声最易于发声，最自然动听的声区，也证明音乐首先由歌唱发展到器乐曲。广东高胡正线调弦5̣ 2，和潮州二弦正线调弦5̣ 1，都根据这个音阶的排列法而调弦，以便于演奏。

广东高胡和潮州二弦，都是高音乐器，因此高胡调高五度（g^1-d^2），二弦调高八度（c^2-f^2）。

徵是宫的上五度音（转位成四度）。按音响学的原理，徵是宫的五度泛音，因此宫徵两音关系最密切，最协和。以宫徵为中心（五音协和中心），各音围绕中心而运动的旋律法，不仅我国民族民间音乐的旋法如此，西欧传统音乐的旋法也是如此。宫调式、徵调式，或宫调、徵调的转换交替，也成为常用的方法了。

谱例 2



二、以宫为主，徵为属的七声音阶

我国古代根据“三分损益法”从角音起继续产生了变宫（7），由变宫产生变徵（♯4），成为七声音阶。但民间却从演奏实践中，为旋律需要而产生七声音

阶。如筝和琵琶在五声音阶基础上，把3和6音重按或推按，产生了↑4和↓7。弓弦乐器的演奏者，在3－5小三度和6－i̇小三度音距之间，平均其距离增加↑4和↓7音，为全音的$\frac{3}{4}$音程。演奏起来指法方便，听起来比$\frac{1}{2}$音程小二度容易辨别，容易掌握和演奏。广东音乐和潮州音乐七声音阶的↑4、↓7音估计就由此产生。↑4、↓7音在一起时可以构成纯五度和声，但与其他在一起时，不能构成五度协和。于是根据听觉的美感和和谐的要求，↑4、↓7两音有时偏高些，有时偏低些，形成↑4、↓7音准有些游移变化。如3、7两音紧接时，为要与3音构成纯五度，则↓7音要奏成十二平均律的“7”。当↑4、↓7作为五声骨干音时，更要依十二平均律音准↑4成为4，和↓7成为♭7，使它们与其他音形成协和动听美感的骨干作用。

由于广东音乐、潮州音乐大调七声音阶的↑4、↓7两音音准的特点，使乐曲也产生了特色。但同时也产生了困难，↑4、↓7两个音准如何运用才算恰当？也使演奏、学习、交流产生困难，阻碍了广东音乐的发展。

广东音乐大调七声音阶，音程距离图：

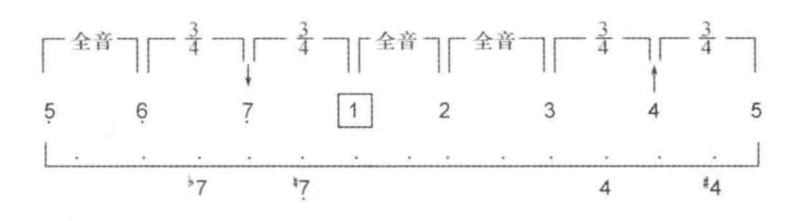


图2

但在演奏“↑4”和“↓7”时音却不是呆板的。

（1）当旋律级进作为经过音或上下助音时，“↑4”和“↓7”一般奏成$\frac{3}{4}$音程。

谱例3

i̇↓7 6 5 | 6 … 2 3 ↑4 5 | 3 …（经过音）

3↑4 3 2 | 1 … 1↓7 1 2 | 3 …（上下助音）

（2）乐句或乐段终止于徵音，前面是↑4音时，一般↑4音还要偏高些，但不到♯4，这是为了使终止音徵更稳定。

谱例 4

6 5 2↑4 | 5 … 2 5 6↑4 | 5 …

（3）与前面或后面音形成大小三度时，↑4、↓7处在弱拍，也奏成$\frac{3}{4}$音程。

谱例 5

2̇↓7 6 1̇ | 5 …… 6↓7 2̇↓7 | 6 …… 5 6↓7 2̇ | 6 ……

2↑4 3 2 | 1 …… 5 2↑4 5 | 3 …… 5↑4 2 3 | 1 ……

（4）作为旋律骨干音，或处于强拍时间较长时，一般奏成十二平均律音。

谱例 6

0 2̇ | 7 6561̇ | 5 …… 7· 2̇7 6 | 5 3 5 ……

5 5 7̣ | 2 …… 6765 | 4· 56 | 4 – ……

（5）与前面或后面音构成纯五度或纯四度时，也用十二平均律音。

谱例 7

五度　　　　　　　　　　四度

5 6 | 7 3 | 7 3 7 6 | 5 …… 5̣ 6̣ 1 4 | 3↑4 3 2 | 1 ……

3 1̇ 7 6561̇ | 5 …… 4 5 6↓765↑4 3 | 2 ……

现在把几支广东音乐传统乐曲的音阶调式与和弦构成，分析研究如下：

谱例 8 《平湖秋月》，1－5 定弦



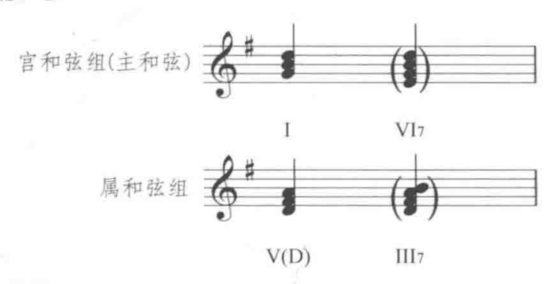


调式：宫徵调式交替，最后止于徵调式。中段乐句终止音，曾出现宫的左右音：6̣ 1 2。

乐句与节拍：广东音乐特点之一是乐句长短不一，节奏起落不一定对称，谱首虽写着$\frac{4}{4}$或$\frac{2}{4}$但实际并不遵守对称的规律。如上曲第一乐句止于第二节第四

拍，第二句在第三节少停接上第三小句停于第四拍，第四短句停于第三拍。余见谱例。

谱例 9　和弦功能



广东音乐乐曲，很多终止在徵音上，称徵调式，但并非转到徵调。徵调式是以宫为主音的五声音阶主要调式。如果转到徵调（即属调）则以徵为主音，音阶排列与宫为主音的不同，五度中心也不同。宫调式以宫徵为中心音，徵调式仍以宫徵为中心音。而徵调则以徵商为中心音。宫调的↓7是$\frac{3}{4}$音程，徵调的7是五声骨干音，要按十二平均律音演奏。因此徵调式终止音徵与徵调终止音徵的和弦结构也应该是不同的，我们研究民族化和声，对调性和声与调式和声应该有所区别的。

属音是主音最近的五度泛音，因此属音回到主音，是最有稳定效果的。则五度上的属和弦进到主和弦，也是最有稳定效果的。(V－I) 从音程关系来："五度进到一度"（上行四度，或下行五度）也是由动进入稳定效果的。因此笔者认为"五度中心"的理论是音乐艺术动与静，发展与收束的理论，用此来研究作曲与和声，有很大作用。

我们再分析下面的乐曲：

谱例 10　《雨打芭蕉》，5̣－2 定弦




③
V
I
V
I
II
V
I
VI
II7
V
I
V
III7
I
I 主和弦
V 属和弦 III7
七声音阶: 5 6 7 1 2 3 4 5
中心音
两个四声音阶的结合: (两个四度结合)
下方四音 5 6 7 1
上方四音 2 3 4 ⑤
中心音

调式：宫徵调式交替，前段止于徵，全曲止于宫。

乐句节拍：乐句的起止长短不规则，有两小节的，一小节的，有一小节半的。乐句终止多数在第一拍，也有止于第二拍第四拍，显示出广东音乐乐句和节拍较自由的特点。

谱例 11



广东音乐旋律很多是四度进行（即五度的转位）。此曲除“5̣ 1”、“6̣ 2”、“2 5”、“3 6”等五声骨干音间四度进行外，还出现“1 4”、“7̣ 3”等四度进行。因此“4与1”、“7̣与3”构成为纯四度音，“4、7”两音就要按十二平均律4、7的音准。四度关系的旋法，是广东音乐常见的旋律手法，使旋律柔和优美，再加上华彩音，就更优美华丽了。

三、由宫往低音五度相生的新五声音阶

由宫往上五度相生，得如下五声音阶：

[1] ——→ 5 ——→ 2 ——→ 6 ——→ 3
　五度　　五度　　五度　　五度

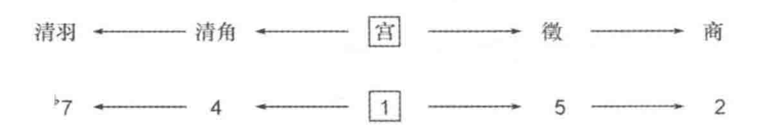
集中起来排列：[1]　2　3　（小三度）　5　6

♭6 ←—— ♭3 ←—— ♭7 ←—— 4 ←—— [1] 由宫往下
　五度　　五度　　五度　　五度

由宫往上五度生徵，徵是宫的五度泛音，由徵回宫，就是泛音回到基音，宫音的终止是稳定的。

由宫往下五度生清角**4**，宫成了清角的五度泛音，清角成了宫的基音。则**4**进到**1**，这个终止就不稳定。传统和声学的完全终止用徵到宫（V－I），把清角到宫称为变格终止（IV－I）。

由此宫音往下五度产生的音，距宫音越远，关系就越远，这个音阶就没有被应用。但如只采用以宫为中心，往上五度产生两个音，再往下五度产生两音。如：

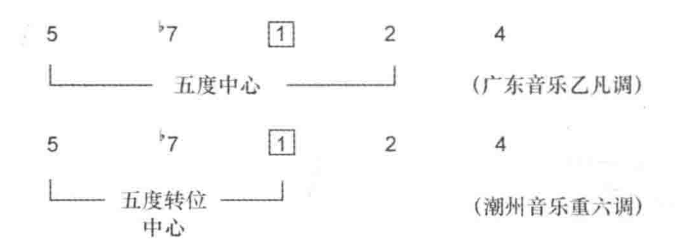


把上列五声，仍以徵为低音，依高低排列则成为：

5 ♭7 [1] 2 4

小三度　　小三度

四、广东音乐乙凡调和潮州音乐重六调



以上列五音为骨干，增加**6 3**两音成为七声音阶这两个音（↓**6** ↓**3**）也和大调中↑**4** ↓**7**一样，音高都要有所改变，原则同↑**4** ↓**7**音的运用相似。

乙凡调和重六调，♭**7**和**4**是依据十二平均律固定了音准，成了骨干音，它与徵构成了小三度和弦。乙凡调五度中心改为徵商加上小三度清羽，而造成乙凡调实际是转成羽调式。但重六调仍以宫徵为中心音，宫徵调式经常交替，乐曲有时止于宫有时止于徵，它与广东音乐乙凡调式以徵商为中心音不同。听起来不完全是羽调。

分析下面两支乙凡调古曲。

谱例 12　《昭君怨》，5̣－2 定弦





调式：乙凡调，♭7和4依照十二平均律定音准。

和弦：5̣为主音，主和弦：g－♭b－d；2为属音，属和弦：d－f－a，属七和弦：d－f－a－c。

乐句和节拍：自由，后半段$\frac{1}{4}$拍，乐句的组成有二小节、三小节、四小节，有偶拍、单拍。

《昭君怨》主和弦5̣ ♭7̣ 2为乐曲中心，宫和弦偶有出现，已失去中心作用，

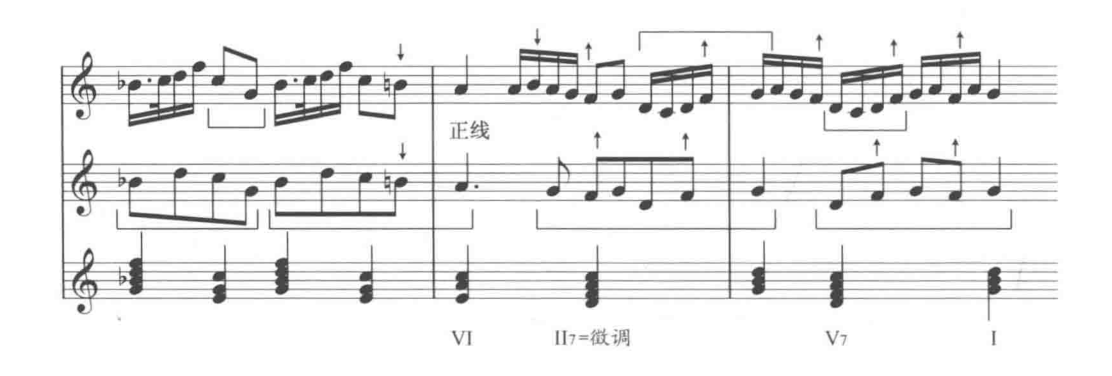
听起来是羽调（g 小调）。

《昭君怨》的五声骨干是：5̣ ♭7̣ 1 2 4。高音6偶然出现。但它处于乐曲的最高点，使乐曲走向高潮的作用。所谓主要次要，骨干音非骨干音，平衡和不平衡，都是相辅相成的，互相节制又是互相促进的。

$\frac{1}{4}$拍乐段三次反复，越奏越快，这是广东音乐常见的形式，也是广东音乐的曲式特点。《昭君怨》前段小调慢板，情绪是哀怨的，但后段$\frac{1}{4}$拍，越奏越快，$\frac{1}{4}$是散板，因此乐曲热情奔放，直泻而下，和前段缓慢哀怨的情绪，形成明显的对比。

谱例 13 《双星恨》，5̣ －2 定弦





上例是乐曲的前段。

音阶：　5̣　7　1　2　4　（5）　6　六声音阶。

中心音

调式：乙凡调，♭7和4依照十二平均律音准。

和弦：徵（5̣）为主音，主和弦：g－♭b－d；商（2）为属音，属和弦：d－f－a，属七和弦：d－f－a－c。

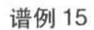
由乙凡调转宫调式的和弦连接。

谱例 14



乐曲主和弦5̣ ♭7̣ 2，是g小调（羽调）。第10小节开始，♭7、4音变为↓7、↑4音。由乙凡调（小调）转为正线（大调）即第二种大调七声音阶的宫徵调式（仍以徵为主），即由小调转向宫大调徵调式。

旋律线条也出现很多四度音程。









后半段乐曲，一开始就是大三度宫和弦。情绪忽然明朗开阔，不如前段的柔和哀怨。后半段的主属和弦宫与徵，基本上都是大三和弦（**5**的三度音$^{\downarrow}$**7**为$\frac{3}{4}$音程，近于大三度）。《双星恨》的后半段情绪是积极的、明朗的。

广东音乐旋律优美活泼，奔放华丽，即使是缓慢哀怨的乙凡调，在尾段也往往转到大调，或用逐步加快的方法，改变缓慢哀怨的情绪为激动奔放。

广东音乐音阶调式基本分为两种，一种是以五声为骨干音，增加↑4、↓7两个音高比较游移的以宫徵调式为主的大调七声音阶。另一种按十二平均律固定4、♭7音准并作为五声骨干音，以徵为主的小调（广东音乐的乙凡调）或以宫调式为主（潮州音乐重六调）的五声音阶或六声、七声音阶。

广东音乐↑4、↓7音音高是$\frac{3}{4}$音程，有时偏高偏低游移不定，这也就形成广东音乐特点之一，但因此也产生了困难，即演奏者不容易掌握，也不易于交流推广，又↑4、↓7音与其他配合时产生不协和，也使运用多声，复调以及其他更丰富复杂的创作方法无用武之地，大大限制了乐曲的表现性能，也影响广东音乐的发展、提高、交流、推广。

最好把↑4、↓7两音的使用明确统一起来，在什么情况下用$\frac{3}{4}$音程？什么情况下用小二度或大二度？

如《饿马摇铃》首段和尾段，↓7音是处于骨干音地位，它对和弦构成，旋律进行，都产生不协和的关系，听惯的人觉得有特点，初听的人虽觉得有特点，但对终止音↓7感到刺耳、古怪。这就是因为↓7的终止，与其他音响发生不协和所造成听觉的刺耳效果。如果把首尾段的↓7音改为♭7音，只不过偏低$\frac{1}{2}$半音，则♭7作为五声骨干音，与5̣ 2中心成为小三度纯五度协和音，与宫主音形成大二度，比$\frac{3}{4}$或$\frac{1}{2}$音要协和得多，如果这样处理，对传统的奏法虽稍改了些，但不完全走样。对初听者来说还是很有特点的广东音乐，且比原来的奏法要协和、好听、优美（乐曲中段转正线即大调，↑4、↓7不作五声骨干音使用，对其他音所产生的不协和，就不明显了）。现在试把《饿马摇铃》首尾段的↓7改为♭7，↑4改为4，使它们既是骨干音，又是和弦音，成为重六调的音阶。

音阶（1） 5̣ ♭7̣ 1 2 3 4 （5） 6　　小调七声音阶。

调式（1） 以宫徵（1 5）为中心，宫徵调式交替。

音阶（2） 5̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 4 （5）　　大调七声音阶。

调式（2） 以宫徵（1 5）为中心，宫徵调式交替。

本曲用两种音阶和调式：前段用小调七声音阶，是重六调，不是乙凡调（主音中心为1 5，不是5̣ 2）。后段用大调七声音阶。都是宫徵调式交替，全曲结束于宫调上。

谱例 16　《饿马摇铃》，5̣－2 定弦

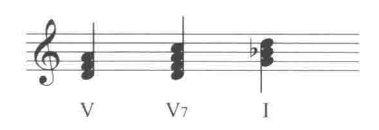



8va
II7
宫
III
VI
V
II
V


V
II
回乙凡
II=V
I
V
(大小调交替)……
宫
I
I
V
1.
2.
回宫
I
=
V

乐句节拍，都比较自由，四度进行也较多。

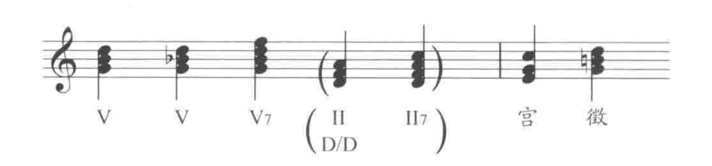
和弦：［1］小调：



宫和弦



［2］大调：



第16小节3 i̇ 7的“3 7”两音形成五度，因此“7”音宜按十二平均律音准。i̇当作装饰音，演奏时用同指由i̇半音滑到7与3成纯五度，而且都在强拍上，构成协和音程。

这篇文章，对广东音乐的研究，提出粗浅的设想，希望引起关心广东音乐的同志来共同研究和探讨！

（原载《音专学报》1979年第1期）

广东音乐旋法探讨

陆仲任

旋律是乐曲的主题思想、音乐形象的重要的表现因素，犹如绘画的线条，舞蹈的造型。绘画和舞蹈，塑造人物的典型形象，使观众通过视觉，理解人物的内在思想活动。而音乐通过听觉直接把人物的内在思想活动传给听众，引起听众的共鸣和感染。旋律既是音乐艺术重要表现因素，因此必须有好的旋律，才能成一支好的乐曲。怎样才是好的旋律？1. 表达深刻的主题思想；2. 有鲜明的时代精神；3. 有生动的音乐形象；4. 群众喜闻乐见的易于理解的形式和语汇；5. 有浓厚的民族民间特点和风格。

构成旋律的因素包括：调、调性、调式、音阶、音程、节奏、节拍、强弱、速度、动机、句逗等。运用一种或几种因素的特有形式，表现特定的主题思想、音乐形象、语汇和风格特点的旋律，这就是旋律作法，简称为“旋法”。

广东音乐旋律的音乐形象、结构形式、风格特点，概括起来主要是：“华丽流畅”、“开朗活泼”、“潇洒自由”、“抒情优美”。传统乐曲题材大多是写景抒情（这是由于历史的局限性）。

一、传统广东音乐旋律的特点

1. 由于主奏乐器高胡调弦为 C 调的**5̣ 2**，因此乐曲大都定为 C 调和G 调。

2. 调性明确，常用宫徵调式交替方法。

3. 七声音阶以五声为骨干音，$^{\uparrow}$**4**、$^{\downarrow}$**7**音符均为$\frac{3}{4}$全音，作装饰性辅助音用，叫正线大调。“乙凡调和重六调” **4**和$^{\flat}$**7**成为音阶五声骨干音，用十二平均律音准，而**6**、**3**音成为辅助音。

4. 旋律以八分音符、十六分音符最常用，轻拍音经常加花。旋律线回旋装饰，音调流畅华丽。

5. 节奏平衡，对比不强烈，常用切分音和类似切分音的由后半拍起音，节奏活泼有生气。

6. 音程级进多于跳进。装饰性辅助音常作经过音或上下助音用。

7. 旋律或动机的重复或再现，变化灵活，强弱对比大。

8. 旋律运动以五度协和音程为中心音，中心音上下的邻音，为中心音的卫星音，在中心音上下回旋，使旋律线曲折柔和，造成音调抒情且优美，和谐动听。

9. 乐曲的结尾或尾段，常用快板或渐快的手法，使乐曲走上高潮而后结束。即使是“乙凡”调乐曲如《昭君怨》《双星恨》等，尾段乐曲不仅是快板，而且越奏越快，情绪高涨，与前段缓慢哀怨的情绪，造成鲜明的对比。

10. 乐句长短不一，结构自由。

二、广东音乐常用音阶

1.（5̣ 2调弦）正线，大调七声音阶（C 调）。

5̣ 6̣ （↓7̣） 1 2 3 （↑4） 5

主音1，属音5。

2.（1 5调弦）反线，大调七声音阶（G 调）。

1 2 3 （↑4） 5 6 （↓7） 1̇

主音1，属音5。

3.（5̣ 2调弦）乙凡，小调七声音阶（g 小调）。

5̣ （6̣） ♭7̣ 1 2 （3） 4 5

主音5̣，属音2。

（5̣ 2调弦）重六、大小调综合七声音阶。

5̣ （6̣） ♭7̣ 1 2 （3） 4 5

属音5̣，主音1。

4.（6̣ 3调弦）士工，小调七声音阶。

6̣ （↓7̣） 1 2 3 （↑4） 5 6

主音6̣，属音3。

上列“(　)”中的音为辅助音，其他为五声骨干音。

三、广东音乐旋法（五度协和中心）

1. 以五声为骨干，↑4、↓7为辅助的大调七声音阶，以主音1和它的属音5为旋律线的中心音。中心音的上下邻音为卫星音，构成旋律主线。

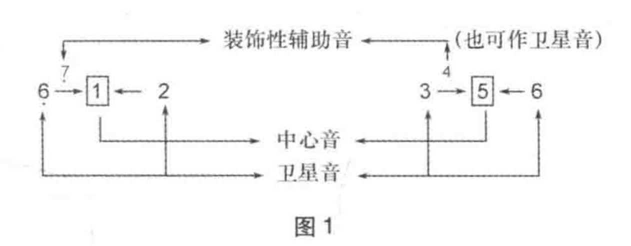


图1

2. 以五声为骨干，6̣、3为辅助的“乙凡”小调七声音阶，用主音5̣和属音2为旋律线的中心音。以中心音上下邻音为卫星音，构成“乙凡调”旋律主线。

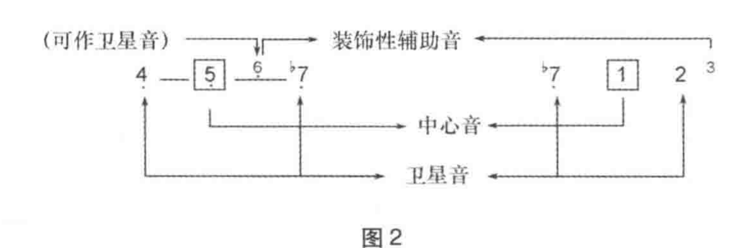


图2

3. 以五声为骨干，6̣、3为辅助的“重六调”大小调综合的七声音阶，用徵音5̣和宫音1为旋律线的中心音，以中心音上下邻音为卫星音，构成“重六调”旋律主线。

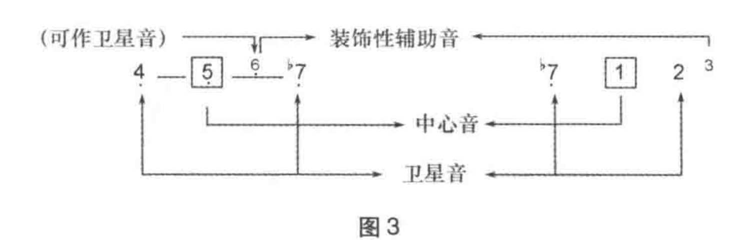


图3

4. 五度协和中心音，必须处于旋律的重要地位。如强拍、长节奏、多次出现、停止音和终止音。中心音须与其他三个骨干音构成完全协和或基本协和。如：

1与（3）为大三度协和音程（频率为4:5）

1与（4）为纯四度完全协和音程（频率为3:4，1与↑4成增四度不协和音程）。

1与（5）为纯五度完全协和音程（频率2:3）。

1与（6）为小三度协和音程（转位为大六度，频率5:6）。

1与（2）与（♭7）为大二度（频率7:8和8:7），基本协和（1与7或↓7为小二度，不协和）。

5中心音与其他五声骨干音的协和关系，依此类推。

5与（4）为大二度，基本协和。5与（♭7）为小三度协和音程。5与↑4为小二度不协和。5与↓7也是小三度协和音程。

5. 五度协和中心音的转换。当乐曲在进行中，为取得旋律的变化丰富，常出现以新的五度协和中心音组的旋律线。如开始是1、5为中心音，后转到以5、2为中心音组。亦经常有转换到2、6为中心音组，6、3为中心音组，及3、7为中心音组（见《赛龙夺锦》）。而应用上例1、5到5、2或5、2到1、5为最多见。1、5中心音转到5、2中心音，在和声学上是主功能转到属功能，是有动力的转换。反之，由5、2中心转到1、5中心，是属功能返回到主功能。

倘若五度协和中心音有了转换，则卫星音也改变了。旋律线就出现新的音调和情绪。

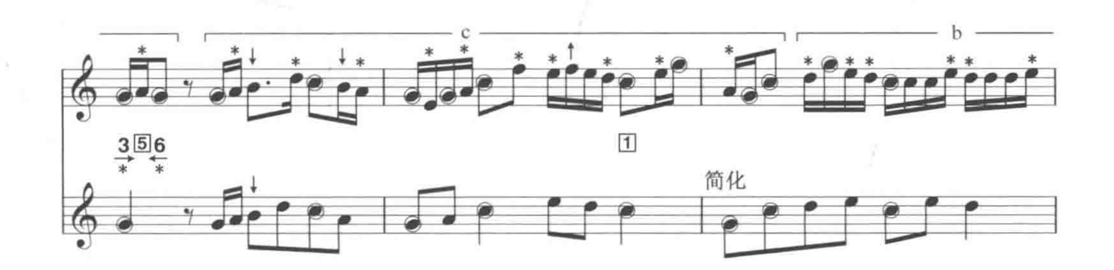
6. 如在2、6五度协和中心音之间，把4、↑4或♯4作为三度音，都能使2、6五度协和中心音增添协和的丰富的音响和音色。如把7、↓7或♭7作为5、2五度协和中心音的三度音时，也能增添5、2五度协和中心音协和的、丰富的音响和音色。因此↑4、↓7两个辅助音，在广东音乐多声部写作中，还是有办法可以处理得好。

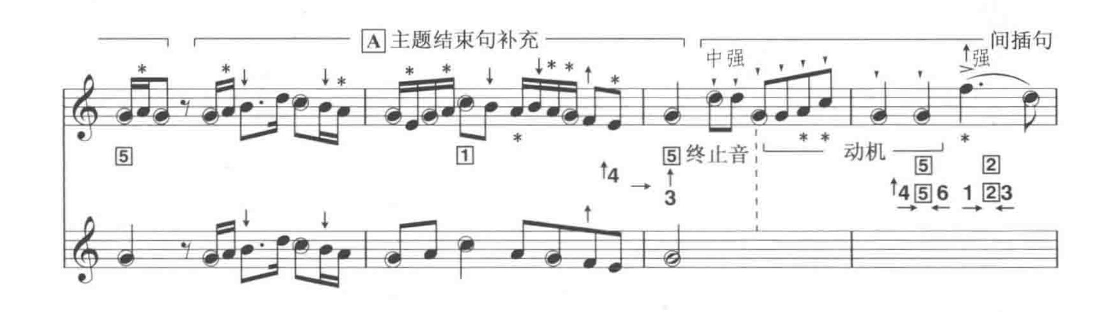
总之，以五度协和音程为中心音的旋律线，由于中心音与其他骨干音的关系是协和的或基本协和的，这样的旋律在音响效果上必然是协和动听。如作曲家进一步把旋律线根据“主题思想”、“音乐形象”、“风格特点”的需要，进行精心的艺术创造，就一定能创作出动听感人的为广大群众所喜闻的音乐作品。

下面我们分析几首传统的乐曲，和一首根据上面论点进行创作的新曲的音阶调式和以五度协和为中心音的旋法。

谱例 1 《雨打芭蕉》


A 主题分四个乐句
a
b
五度中心音
记号
1
5
卫星音
记号
6 1 2
简化


c
b
3 5 6
1
简化


A 主题结束句补充
中强
间插句
强
5
1
4
3
5 终止音
动机
5
2
4 5 6 1 2 3


主题乐句b
动机
中心音 2
5
转换五度协和中心为
转换卫星音
间插句描绘雨滴的声音
简化—— 主题I乐句的发展变化



乐曲结构的主题乐句是抒情的，a＋b＋c＋b。然后间插句，描绘雨滴声的动机来自主题。接着A主题的后半段出现（再现是灵活的、变化的，而终止音很明显是主题的终止音，见谱例1）。乐句继续插入间插句，描绘雨滴声，然后变化的灵活主题乐句进入，而最后终止于宫音。

谱例2



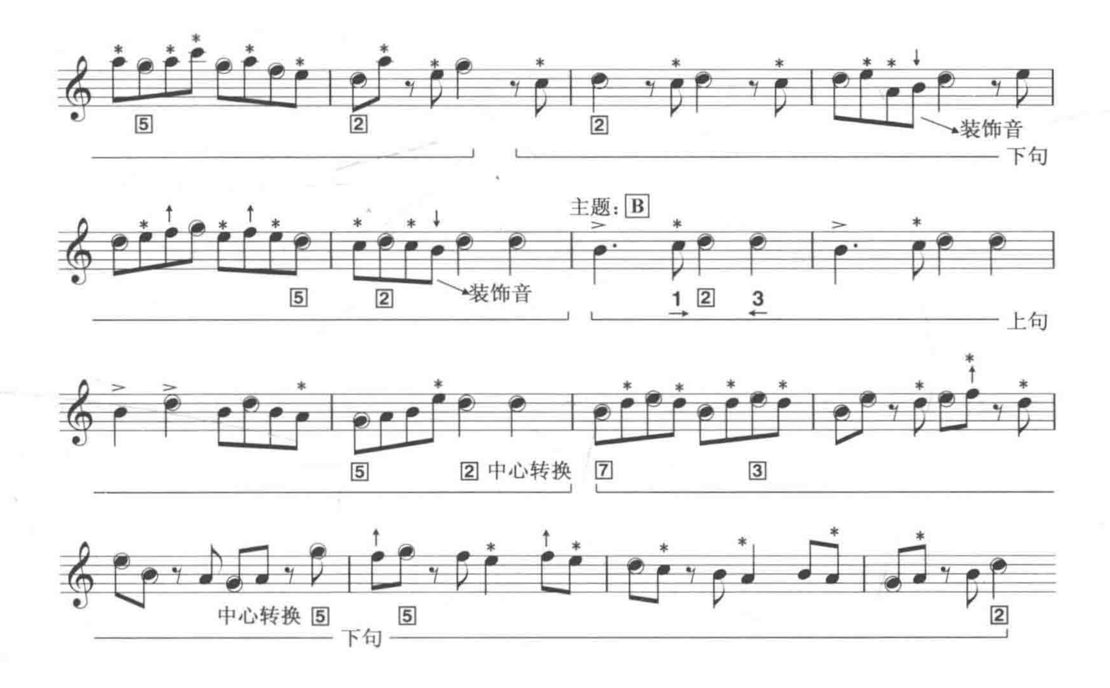
1. 本曲是一支结构自由的变奏曲，A主题由四个长短不一的乐句组成，宫徵调式交替，最后止于宫调式。乐曲主题抒情优美，间插句不长，描绘雨滴声，接以不完全的主题乐句。复出现间插句，最后以变化的主题乐句结束于宫调音上。

2. 主题旋律线，以1、5为中心音。间插句起，转换为5、2中心，后又转回1、5中心，不断交替出现，乐曲结束转回1、5中心。

3. 多用八分音符、十六分音符，节奏平衡，旋律流畅。

谱例3　《赛龙夺锦》





1. 此曲大部以5、2为五度协和中心音，在主题B的下乐句，中心音转换为3、7，因此7音必须与3成五度协和，才能作为下乐句的协和中心音。在这3小节中，没有出现1音，看来作者有意避用1，因为7中心音与1为小二度不协和，但全曲却依靠1作宫音，以稳定C调调性，故在此处不用1，免与宫音矛盾。

2. ↑4在全曲中始终是装饰性辅助音，因此音准不必改变。↓7除了B乐句上下句之外，都作为装饰性辅助音用，所以作者也用上↓7音，并经常与1连接在一起。

3. 乐曲前段主要为徵调式，它的音阶：5 6（↓7）1 2 3（↑4）5保持1为宫音，但不是徵调，因为徵调的音阶是：5 6 7 ↑1 2 3 ↑4 5把1的音准提高$\frac{1}{4}$音，才能符合G音阶四度音的↑4音准。因此听《赛龙夺锦》乐曲，始终在C调性上。

4. 但到了B乐句下句时，因为3、7中心音必须形成五度协和，原来的↓7改为7，又故意避去宫音（1）的出现，显然转到G大调的平行调e小调。不论作者有意或无意转调（或离调），而这几小节的旋律却有新鲜感，使听者有较深的印象。因此笔者主张B主题乐句的下句，应把7奏成十二平均律音。

5. 乐曲尾段，开始也有很多↓7、3音，但不是↓7、3五度中心音，开始旋

律中心是5、2，而↓7是五度协和中心的三度音，因此↓7音仍为装饰性辅助音↓7的音准，3是2中心音的卫星音。1作宫音，也可独立使用，则中心音2的卫星音，有时是↓7和3。如果以6为中心音，仍保留1为宫的话，则↓7也可成为6的卫星音。



谱例4

乐句 1 （稍快） 中心音 1 2 3 或 ↓7 2 3 ↑4 3 5 6

2 宫 中心转换 3 2 3 ↑4 5 6 1 ↓7

（动机发展）→ 宫 6 中心转换

1 2 3 5 6 ↓7

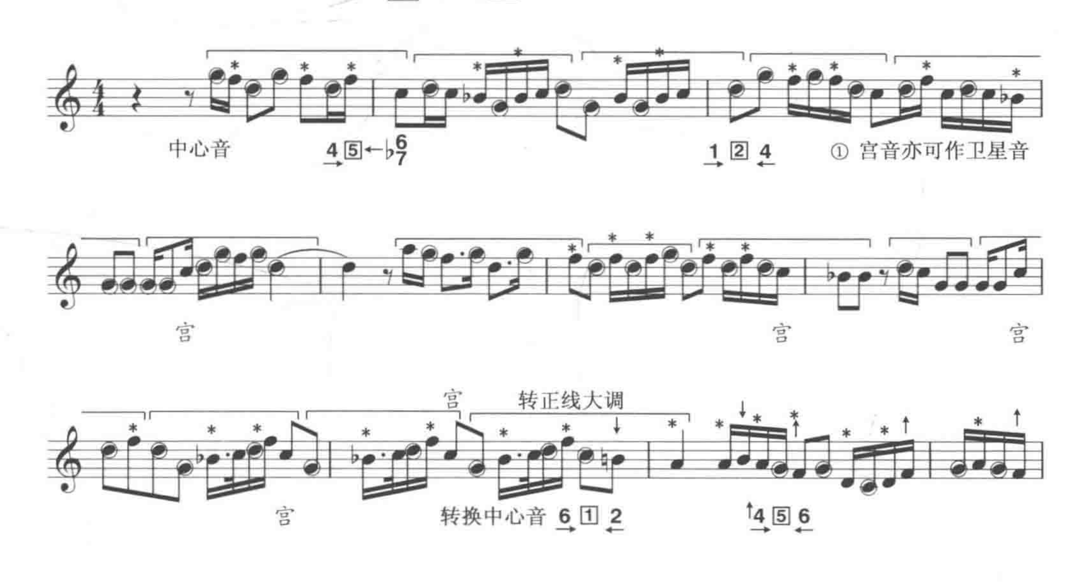
中心转换 2 3 ↑4 5 6 i 结束句 宫 III7 VI

乐曲主题是描绘端午节的龙舟竞赛（划船的动作）。以 0X | X 0X X ——后半拍起音，为主要动机，贯穿全曲。在中段表示竞赛达到高潮的情景，划船的动机不断反复和发展，逐步引到高潮，形象鲜明生动，全曲五度协和中心音，与传统广东音乐一般1、5为中心音不同，尤其使用3、7中心音，使旋律很

新鲜。

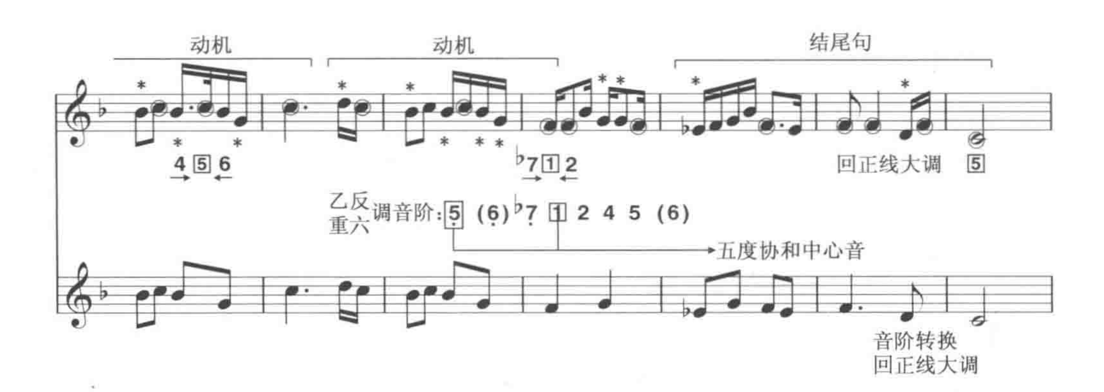
谱例5 乙凡调《双星恨》古曲

乙凡调音阶及中心音：5 ♭7 1 2 4 5



谱例6 《红棉花开》陆仲任曲





此曲以正线大调音阶与乙凡调音阶综合组成旋律线，用两组五声骨干音：(1) 1 2 3$^{\uparrow}$4 5 6$^{\downarrow}$7，(2) $\underset{\cdot}{5}$ $^{\flat}\underset{\cdot}{7}$ 1 2 4。但均以[1]、[5]为五度协和中心音。

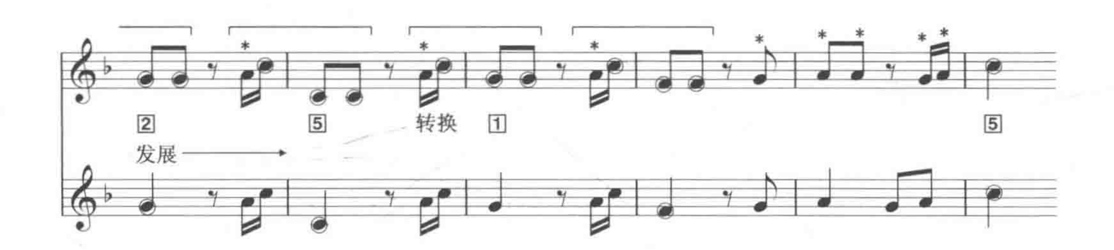
1. [A]、[B]两乐句，旋律线同是[1]、[5]为五度中心音。但[A]用正线大调音阶，五声骨干音为：$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ 1 2 3、$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$（$^{\downarrow}\underset{\cdot}{7}$）1 2 3（$^{\uparrow}$4）七声。

而[B]用乙凡重六调音阶，五声骨干音为：$\underset{\cdot}{5}$ $^{\flat}\underset{\cdot}{7}$ 1 2 4、$\underset{\cdot}{5}$（$\underset{\cdot}{6}$）$^{\flat}$7 1 2（3）4七声。

2. [A]、[B]的旋律是很相似的，由于运用不同音阶调式和不同的五声骨干音，[A]、[B]有了显明的旋律线特点的对比，[B]句旋律具有更新鲜感，而基本的情调和[A]是统一的，是优美抒情的。

再分析第二段中板乐曲。大调七声音阶。





（原载《音专学报》1979 年第 2 期、《广州音乐学院学报》1981 年第 2 期，限于篇幅，续文未选）

广东音乐之称谓及其演奏特点

黄日进

何谓广东音乐①？一言难尽。社会上有过不少讨论以至争论，未明其所以然。笔者研习多年，思之再三，结论仍然是：一言难尽。

不妨来个“一分为三”。三者何？作品、演奏、乐器。因其各自有法，故名三法或三大法。作曲法、演奏法、乐器法。广东音乐之称谓，以此三法所具特点而言。

既是一言难尽，仅此数语就尽了吗？不，还要看三大法之脉络所及，及其相互补充，相辅相成，缺一不行。

《平湖秋月》是吕文成所作②所奏，后来很多人都奏，是广东音乐，没意见，《鸟投林》是易剑泉所作，最早是苏荫阶演奏，后来吕文成、刘天一相继演奏，刘天一加以发挥，改进了鸟声，由高胡模拟奏出，是广东音乐，没意见；那么，《春到田间》（林韵曲）呢？是广东音乐，现在没人有意见了。但当时有不同意见，说它不太像，笔者也有过同感。作品所选择的题材重大，意境开阔，打破了传统的单一、局部、偏于写景的那种抒情的小品的疆界。它以 1949 年后的整个新农村为背景，有力地反映了当时广大农村几亿农民的精神风貌，这是过去写“春”的广东音乐作品所不曾有过的，此其一；作品所使用的音乐语言新鲜，结构独特，随着它的旋律进行，不会使人感到它与传统音乐语言有雷同或去头截尾，巧取移植之处，此其二；它使用的音域很广，由 $\underset{\cdot}{5}$ – 5 – $\dot{5}$ – $\ddot{5}$ 四个八度，外加一个 $\dddot{1}$ 给高胡独奏提供了重大的技术突破，使高胡的全部把位都用上了，这也是过去的广东音乐作品所不曾有过的，此其三。尽管它的革新成分很大，由于它的基本音调以及音乐语言的语气基本上还是姓“广”的，加上演奏家刘天一的高明演奏和再创作，赋予该曲以浓厚的广东风格，使其终于成为 1949 年后继承与

---

① 编者按：作者文中所说“广东”或“广东的”，意指广州方言语系地区。

② 编者注：此说各人不一。

创新、内容意境与创作技法相结合的范例。又如《月圆曲》(黄锦培曲)，此曲宜于演奏，更宜于伴奏交谊舞。但它有别于一般的广东音乐舞曲，作者的创作动机是非常良好的，代表了1949年后新中国一代人的普遍意识，反映出人们热爱新社会、热爱新生活，人与人之间团结友爱、热情、向上的精神。由于时代不同，反映的具体内容不同，因此作者所使用的音乐语言及其他的创作技法也就不同，确实大大地有别于传统，而且还大胆地吸收了一些西洋的作曲法，因此，曾一度引起人们对此曲是否广东音乐的议论。其实，细加考究，它的基本音调、拍子及其旋律等，在过去的广东音乐作品中是可以找到根据的。《迷离》一曲跟它就有相似之处。即使跟过去所有的作品都没有相似之处，也可以是广东音乐。随便列举几首广东音乐名曲来比较一下：《平湖秋月》《鸟投林》《凯旋》《双声恨》等，它们除了什么什么$\underset{\cdot}{5}$，什么什么2，什么什么1的基本音调相同之外，整个来说是各具面貌的。就同是写景抒情的《平湖秋月》和《鸟投林》，在创作技法上也是不同的，但它们都被公认为是广东音乐，而且是广东音乐的名曲。到底是什么原因呢？笔者认为除了音调基本相同外，还有一个非常重要的因素，那就是广东音乐演奏法。《月圆曲》是著名高胡演奏家朱海演奏的，他的演奏是地地道道的“广东”味，炉火纯青。虽然从谱子上看不出广东味，但一经他的演奏，便味道盎然，妙趣横生。在一切有交谊舞的地方，《月圆曲》不比《步步高》逊色，没有人怀疑《月圆曲》的属性。从“年龄”来说，《步步高》是姐姐；但从“姿色”来说，《月圆曲》最美，她的3—6 | 5— | 一响，舞伴们就情起脚动，舞姿翩翩。然而，是否什么曲子都可奏成广东音乐呢？未必。本身就具有某种浓厚的地方风格的曲子，如潮乐、琼乐或其他的民族民间曲子就很难奏成广东音乐，管你怎么奏；加花、滑音，它还是本来面目，充其量是带广东音乐味的潮乐、琼乐或别的什么乐。一般说来，适合广东人口味，旋律流畅，或填上广州方言能演唱的曲子，有可能奏成广东音乐。比如过去的《秋水伊人》《天上人间》《无锡景》《夜深沉》《苏武牧羊》等曲子，本来就不是广东音乐，是属于过去的时代曲或其他地方的民间小调、小曲。但广东人喜欢，能填上广州方言来演唱，因此就成了广东音乐。过去如此，今后也可能如此。比如现代的小提琴协奏曲《梁祝》的头一段，很可能将成为广东人所喜听乐闻的广东音乐。目前有一首《鸣凤恨》的粤曲就用它来填词演唱，很受人欢迎，没有听过这协奏曲的人，以为它就是广东音乐了；还有《江河水》《春江花月夜》《四季歌》等，也有人把它们填上广州方言演唱，愿听者不少，流传下去，将来人们就把它们当成广东音乐了。由此看来，作品与演奏，关系至为密切，即使是距离传统很远的作品，甚至是外来的作

品，只要它适合那个年代广东人的思想意识、感情气质，旋律流畅，填上广州方言能演唱，这样的作品，广东音乐的演奏法可以把它改姓“广”。

作品和演奏是广东的了，还得要乐器也适合奏广东音乐的才行（指乐器的音色、音质、音律等是广东的，不一定是广东制造的）。过去广东音乐有个“五架头”：二弦、扬琴、秦琴、三弦、洞箫。现在也有“五架头”：高胡、扬琴、秦琴、洞箫、椰胡（或二胡）。这是小组奏常用的几件乐器。但随着音乐事业的发展，现在的配器扩大了，大、中、小型乐队都有，各种民族乐器，包括西洋的大、中、小提琴等也加进来了。但广东音乐的主旋律还是由高胡、扬琴、笛子（或洞箫）来担当。尤其是高胡，没有它，就等于失去特点，就不称其为广东音乐。试想，如果用潮州二弦、板胡或京胡来演奏《春到田间》《鸟投林》《双声恨》，那就会使人啼笑皆非。人们还记得，在“四人帮”横行的年代，广东音乐被指控为靡靡之音，而高胡便是这靡靡之音的“首恶分子”，因此把它的龙头砍掉，埋入冷宫，而代之以小高胡。所谓小高胡又是什么呢？就是非驴非马。原来的高胡，身材秀长适中，性格温柔多姿，那小高胡却像个瘦小矮子，发音高尖粗野，不伦不类，使习惯于文明礼貌的听众，一听就头脑发胀，闻声生畏。演奏者本人也无可奈何，压力底下，只好听命。幸亏这些日子不长，党的阳光很快就把它召回舞台。前广州音专也率先恢复了这个专业。从此，它更加亲切动人，妩媚多娇。

一个好的作品，对于演奏者来说，如鱼得水；一个好的演奏者，对于作品来说，如将遇良才；一件好的乐器，对于演奏者来说，如手执长缨，得施其技。广东乐器除高胡外，扬琴、笛子（洞箫）等也非常重要。因此说，何谓广东音乐？不管怎么个一言难尽，还是“一分为三”：作品（广东的）、演奏（广东的）、乐器（广东的）。

因为笔者是搞高胡表演专业教学的，高胡是广东音乐的主奏乐器，处于领导地位，广东音乐的许多演奏特点是通过它表现出来的，因此，试以高胡为主，例及其属系，谈谈广东音乐的演奏艺术特点，以祈抛砖引玉。

一、滑音

人们在欣赏广东音乐的时侯，经常会听到 $\overset{\frown}{7\quad 2}$、$\overset{\frown}{\dot{2}\quad 7}$ 这两个音乐词汇，它们就是广东音乐常用的两个滑音，多由高胡和箫（笛）奏出，颇为动听，且有特色。因此曾有人开玩笑地说它就是广东音乐，可见它的感人至深。也许会有一些

人问：滑音也能算是音乐吗？当然是音乐。滑音是一种普遍存在的声音现象，风声、雨声、动物的叫喊声、一切物体的运动以及人的叫声、歌声和人们一切活动都可能发生滑动或滑着的声音，因此，作为表现生活的音乐语言，当然也会有滑音，这是不足为奇的。但这种滑音是经过艺术处理的，源于生活，高于生活，而且跟广州方言的语调甚有关系。比方广州方言的“阳上”、“阴上”字，就是有滑音的。在音乐的范畴里，滑音是音阶或微型音阶连起来有规律地发出来的声音，是很自然的音乐现象。但为什么用在广东音乐上会成为一种特点，而用在别的音乐上又不那么突出呢？这要从整个广东音乐的题材、内容、风格，以及它的演奏诸因素和它的演奏历史等结合起来谈，方谈得开，谈得清楚。但所有这些东西，非本文所能概括的。

1. 滑音的产生

很多研究资料证实，广东音乐是从粤剧的过场音乐发展而成的。粤剧音乐哺育了它，它又反过来服务于粤剧音乐。不论过去或现在，两者之间的关系是很密不可分的。粤剧是唱、做、念、打的综合艺术，但唱仍然是最主要的。有各种各样的唱腔，有字有腔、问字攞腔、字正腔圆，等等。唱腔里面必然有滑音，而作为伴奏乐队中的各种乐器，特别是“担纲”的高胡，为了伴奏得贴切、准确，有时候还要加以发挥，因此，就必然地要通过滑音把各种连贯圆滑的唱腔模仿出来，这就产生了伴奏或演奏的滑音。另外，最早的演奏技术还不很高，高胡能演奏两个传统把位的音域，即能演奏到$\ddot{1}$就很好了，$\ddot{1}$以上的高把位即视为畏途，不敢超越。但后来有些曲子的音域逐渐超过$\ddot{1}$，或因“玩家”（当时的演奏家）兴趣所及，意欲涉及$\ddot{1}$以上的音域，因此，他们就采取了不换把只伸三指的办法，把$\ddot{1}$以上的$\ddot{2}$奏出来，这么一伸一收，就产生了$\dot{7}$到$\ddot{2}$和$\ddot{2}$到$\dot{7}$的两个上下滑音。但音域超过了$\ddot{2}$，达到$\ddot{3}$、$\ddot{5}$以上，怎么办呢？过去的演奏家聪明得很，干脆把它降低八度演奏，不仅避开了技术的不足，也适应了当时乐器还比较落后的状况，比较完满地解决了演奏的问题。由于历史条件的各种局限，再高明的演奏家也只能因势利导，迂回曲折地去发展自己的技艺。但现在的滑音比过去的艺术更高了。

2. 滑音的类别

以滑动的形式而论，有上滑音（↑），即从低音滑向高音；下滑音（↓），即从高音滑向低音；回转滑音（∾），即从一音滑到另一音，然后又滑回本音。以滑动的音程而论，有同度上下滑音、夸张同度上下滑音（♀♂），所谓同度上下

滑音，即从音响效果听来是同度滑音，但实际上这个滑音是从二度或二度以外的音滑来的，滑得很快，主音突出，经过音一掠而过，被主音所掩盖，这样的同度滑音，称之为夸张同度滑音。但二度滑音和三度回转滑音用得较多，如 7 2̇、2̇ 7、4 6、6 4、3 5、5 3、72̇7、464、353、353等。其次，就是同度夸张滑音，如↕7、↕3，高胡内弦的↕2、↕3等。

3. 滑音的功能

叙述、描绘、刻画、摹拟、形成风格、帮助塑造音乐形象。如：

谱例1 《锦城春》



这是《锦城春》前段的两个乐句，旋律平稳、朴素。句子不长，后一句是前一句的补充，略有发展，像是告诉人们一件什么事情，是属于叙述性质的。这里三个 2̇ 7 的三度下滑音起着加重叙述内容语气的作用。

谱例2 《宝鸭穿莲》



这是《宝鸭穿莲》（陈德钜曲）的头一句，由高胡奏出，0 6535 奏得急速，到↑i̇以下几个音突然放慢，而且带滑音，像是一阵风，“呜”地一声刮过来，描绘出鸭群兴高采烈地一下子跑进莲池的那种情景。演奏者是广东音乐曲艺团。高胡领奏者吃透原作意图，巧加创造，有独到之处。

谱例3 《春到田间》



这是高胡独奏曲《春到田间》开头的引子。音符朴素简单，但演奏者刘天一想象丰富，就在这朴素简单的引子中奏一个回转滑音 5 3 5 ，连贯、优美、抒

情、明亮、开阔。它不是一声春雷，但胜似一声春雷。随着它的奏出，一幅优美的、无限延伸的大自然图景就展现在听众面前。接着，滑音缓慢地落在一个明亮的强音 6 – 上，像是告诉人们：春天来了。来到哪里？来到一望无垠的肥田沃野。这是多么富有诗意的演奏啊。

谱例 4 《春到田间》



这也是《春到田间》里面的一个乐句。演奏者对 **2 2** 这两个同度音的处理独具匠心。第一个音使用外弦空弦 **2**，第二音使用内弦夸张同度滑音（见谱例 4），这不仅避免了这两个相同音呆板地重复，而且还使乐曲的色彩变化更加强烈，加上滑音是那样丰满、透明，恰似春水盈盈，生机勃勃。

谱例 5 《双星恨》



这是《双星恨》里面的一小段音乐，由朱海演奏。一共有五处滑音，两个同度夸张滑音，两个三度下滑音，一个同度下滑音，刻画人物内心的痛苦和愤恨，感情缠绵悱恻，无可奈何。最后的 **2 7 6** 表现出人物在痛苦的煎熬下找到了出路：就是要奋起斗争，顽强地生存下去。音乐形象非常鲜明、准确。

谱例 6 《春到田间》



这也是《春到田间》里面的一段。这段乐曲句法短小精炼，一气呵成，感情逼真。使用一连串的同度下滑音↓3̇，是对诸如候鸟、青蛙以及其他小动物的声音和动态的摹拟，加上每句结束音或1̇或5或2̇，忽高忽低，此起彼落，形象地勾画出这些小动物欣然逢春的极乐世界。它们好像在唱，好像在跳，也好像在呼唤对答，图画般的春天景象和盘托出。

谱例 7 粤剧二黄士字过门



谱例 8 粤剧中板板面



谱例 7 和谱例 8 是粤剧的过门和板面，里面有几个滑音。但这些滑音是没有特定的意境和内容的。不管是男、女角色，都同样是这样起板和过门的。类似的情况，在广东音乐的演奏里多得是，但也并不是毫无意义的，对风格的形成是起作用的。

4. 常用滑音的几个特点

（1）滑音多在同一和弦内进行，如7 2̇、2̇ 7、3̇ 5̇、5̇ 3̇、72̇7、353、464。

（2）三度下滑音和三度回转滑音连接的第一个音多是末音下方的邻近音，如2̇ 7 6、6 4 3、5̇ 3̇ 2̇、72̇76、4643、3532 等。

（3）三度下滑音2̇ 7、5̇ 3̇、6 4 实质是奏成↕2̇ 7、↕5̇ 3̇、↕6 4，即先奏2̇5̇6的夸张同度滑音后才奏原滑音。

（4）常用的夸张同度下滑音↓7、↓3̇ 的连接音也是其下方的邻近音，如↓76、↓3̇2̇。

（5）616、353、464、727，这几个回转滑音要通过换把奏出，727、3̇ 5̇ 3̇要通过垫指奏出。广东音乐滑音很多是需要垫指演奏的。

（6）滑音多由高胡等弓弦乐器和箫笛奏出，其他弹拨乐器偶有奏模仿性的

滑音。

广东音乐滑音是非常丰富多彩的，其功能也非常重大，但一定要基于特定的曲目上，离开了具体曲目和内容是不能作任何解释的，因此不能滥用，滥用毫无意义。油腔滑调，甚至会破坏曲意。下面谈谈两个错误的滑音例子。

↑3 ↑i̇这是《鸟投林》开头的两个音，第一个上滑音是正确的，滑音由弱至强，速度不快不慢，显示出一个"过程"的特点，描绘鸟儿在出林前站起来审视方向的那种神态，它内涵的意境是：立而欲出，欲动还静。一个音就好比一句诗，或一幅山鸟画，神情逼真，耐人寻味。鸟在出林前，站起来松松羽毛，审视方向，看看往哪里能找到食的，哪个方向才可以避开猎人或天敌的可能袭击，这也是鸟之常情。因此，这头一个滑音作这样的解释是合乎逻辑的。但第二个滑音就不对了，因为这个i̇，意味着鸟起飞了，而且飞得很干脆，很矫健，因此，再来滑音就不必了，与曲意不符。

又如《春郊试马》（陈德钜曲）有些演奏者很喜欢滑音，但不懂得使用，很可能 0 22 2 2 | 5 22 …… 奏成 0 22↓2↓2 | ↑5 22 ，这就错了。为什么呢？这又要从乐曲的内容来分析。乐曲是描写春天教马儿走路干活的那种情景，开始的几个音是象征马铃的响声，那是在试马时，把马鞍放在马背上，马儿感到不习惯，于是身子一抖，马铃儿就响起来。常言道：龙马精神，尤其是刚学干活跑路的小骏马，更是生气勃勃，东闯西撞的。还有，象征马铃的几个音符，正好又是全曲生机勃勃的动机，半个滑音都来不得。整首曲子除了 7777 3 | 7777 3 | 表现马的叫声，三弦、琵琶可摹拟奏滑音外，其余全部音符都不能奏滑音。陈德钜先生是一个学识渊博的人，胸怀大志。解放初期，尚属壮年，见到新中国蒸蒸日上，他也意气风发，决意在他的人生中最美好的日子里，为党为人民贡献自己的力量，《春郊试马》正是他那时思想感情的真实写照。试马者正是他自己，"春"也就是新中国。他想骑着一匹骏马奔向生活的最前列。可惜，仅此一试，就给"极左"路线撵了下马，含恨而死于"十年浩劫"之中，连同他一本三易其稿的巨著《广东音乐作曲法》也毁于火。真是一个不可弥补的损失。

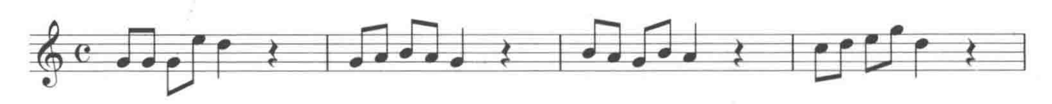
《春郊试马》是陈德钜先生众多作品中最杰出的一部，内容新颖，含意深刻，结构严谨，语言精炼。因此，演奏这个作品就特别需要理解和想象。

通过上述正确与错误使用滑音的分析，使我们认识到滑音在广东音乐是很重要的，而且是非常有特色的演奏手法。但不是凡广东音乐就必定要有滑音，不滑音也可以是广东音乐。《春郊试马》就是一例。

二、加花

加花，也是广东音乐一种重要的特殊演奏手法。不足就需要增加，但增加的一定是花，即锦上添花，使音乐更加生动活泼，丰满漂亮。加花是演奏技术和乐器发展的产物。早时，广东音乐是自娱性质的，演奏技术不很高，乐器也比较落后，曲子音符简单稀疏，一板三眼，平稳徐缓。后来，演奏技术和乐器逐渐发展，感到不满足。因此，随着演奏者兴致勃发，从即兴加花到带有研究创造性的加花，参加演奏的高胡、二胡、椰胡、扬琴、秦琴、箫、笛等各自加花不一样，你觉得怎么好听就怎么加，本来就没有一定的规范，但当大家都感到协调好听的时候，就自然成规了。加花实质上是一种发明创造，是音乐才华的体现和发挥。最早有音乐家严老烈通过加花、变奏等手法把《三汲浪》和《寡妇诉怨》改编成《旱天雷》和《连环扣》；后来有扬琴演奏家方汉通过加花把《和尚思妻》改编为扬琴独奏曲《倒垂帘》。这些改编的作品比原来的丰富多了，甚至使原作的内容意境也发生根本性的变化。由此可见广东音乐的加花如何神通广大。由于篇幅有限，现仅就上述曲子头几句加花情况列下，供读者比对、分析、研究。





谱例 10 《三汲浪》加花改编后成为《旱天雷》



谱例 11 《寡妇诉怨》



谱例 12　《寡妇诉怨》改编后成为《连环扣》



谱例 13　《和尚思妻》



谱例 14　《和尚思妻》改编后成为《倒垂帘》



从上述例子看来，《旱天雷》变化较大，音型、强弱位置都改变了。《连环扣》变化不那么大，清楚地看到它的加花规律。《倒垂帘》加花的线条就更明显，更顺当了，只在前面加了一个 0 3，可作为加花，也可作为简单的引子。这样，几首曲子的面貌都改变了，把它们的内容意境提到一个新的高度。但通常的加花是不会有这种规模的，还是以局部的某句某拍加花较多，不改变原曲的内容意境，只是比原作基础上增添新色，活跃气氛，浓化风味，增强乐力。那么，目前有多少种加花呢？大致有三种：一是前缀加花；二是插入式的，即经过的加花；三是后缀的加花。前缀加花主要是浓化风味，润色声音，花音就在主音的前面。如

谱例 15

(4)3 2 1 | (7)6 1̇ 5 | (1̇)6 5 4 | (3̇)2̇ 7 6 |

前缀花音还可以是两个：如

谱例 16

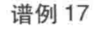
$^{\dot{1}7}$6 5 4 | ^{54}3 2 1 | $^{\dot{1}7}$6 $\dot{1}$ 5 |

有人说可以缀上三个、四个花音，但很少见到，太多恐怕效果也不会好。

插入式加花，其作用主要是连贯、补充，活跃音乐气氛，花音就在主音之间。前面已有曲例为证，不再另举。

后缀加花，是在奏完主音之后添上的，多在弓弦乐器如高胡换把时带过，如 3 5^{6} 6 1^{2}（内） 7 2^{2}（内） 等。在三种加花里，前缀加花较多，其次是插入加花，再其次是后缀加花。

谱例 17 中的四类花音，除第四类的花音 5· 6 强奏、重奏以外（为了加强曲意的怨和恨），其他的前缀、后缀花音要求演奏轻巧，有时还要求奏得很快，一带而过，突出主音，使主音、花音浑然成趣，耳朵在清楚地听到主音的同时，好像还感到有些什么，但说不出来。就像吃东西那样，觉得味道很好，但不知道里面的调味品是什么。有不少的音乐爱好者对此感到迷惑。加花还常常跟滑音、揉弦结合起来，这就有味道。


谱例 17



《昭君怨》



谱例 18

0 5 3 21 2 | 1 – | 1 3 2 3 7 | 6 – | 6 2 7 65 6 | 5 – |
5 1 65 6 3 | 4 – | 4 5 4 3 5 | 21 2 – | 2 4 3 21 2 | 1 – |

以上是广东音乐常用的最有特点的几个旋律。把它们放到任何的音乐里，都能听到它们的广东味。黄锦培教授在他的电影配乐《山乡风云》和《七十二家房客》中，使用了这样的旋律做片头音乐。银幕拉开，音乐一响，不管是在北京、上海，南京或其他别的地方，观众一听便知道是带广东色彩的影片。

加花是构成广东音乐特色的一个重要手段。正因为重要，才要求恰当使用。那种见缝插针、臃肿累赘、喧宾夺主的加花是不可取的，同时，不管加花如何有特色，它的主音、主旋律还是最重要的，它们是基础，是根本，把它们搞好了，才考虑在什么地方加上花音，使音乐更为优美动听。就像人的美化一样，先把衣服鞋袜穿得整齐清洁，然后考虑戴上什么饰物，这才显得更加漂亮大方。不然，头发蓬乱、衣履不整，而头插上大红花，还要抹上口红，那就会弄巧成拙，反而不美。

三、揉弦

揉弦是指弓弦乐器而言。这里以高胡为例，说明揉弦对演奏广东音乐的重要性。

揉弦是高胡演奏中美化和强化音乐的一种手段，使声音更富有歌唱性和连续性，通过各种快慢、强弱、轻重、长短的揉弦使音乐产生很多细致微妙的变化。如果没有揉弦就会使音乐显得干巴、呆板，甚至失去风格。因此揉弦也是广东音乐演奏的一个重要特点。

目前，广东音乐有两种揉弦法：一是压弦的揉弦法，即用指关节有规律地收缩压弦，发出来的声音坚实、明亮、穿透性强，美中不足的是刚有余而柔不足；

另一种是腕揉指压的揉弦法，这种揉弦发出来的声音，除具有前一种的优点外，还可以克服刚有余而柔不足的缺点，外刚内柔，刚柔相济，使声音更适合广东音乐的基本情调。目前这两种揉弦法都在使用，各有用途。但后一种用得较多，音乐学院多采用这一种，故名“学院派”的揉弦法。广东音乐的揉弦是有很多变化的，但并不是每个音都变化莫测，有一个相对稳定的法则：即要求力度适当，揉波适中，揉速均匀，发出的声音内在含蓄。所谓内在含蓄，是使人只觉得声音变化好听，不会感到你是在揉弦。与此相反的一种揉弦，就是使人首先感到声音紧张发抖。揉弦不当，严重会使人感到烦躁刺耳。

然而，广东音乐的揉弦该注意些什么呢?

1. 揉弦要在音乐需要、时间许可的情况下进行才好。一般来说，抒情慢板可多用，快板少用或不用。对揉动的音波、力度要加以控制，以免音波、力度过大而引起声音的紊乱。

2. 揉弦时应把手放松，前臂连同腕和掌的重心凝聚在揉弦的指尖上，以腕做揉动的机关，当这个机关开动后，就借着惯性作用，按预想的快慢、强弱、轻重、长短揉下去。

3. 当一个指头在做揉弦动作时，这个手指的三个关节连同腕一起协调揉动，手指本身顺着揉动方向对弦施加压力，这就构成腕揉指压。

4. 当一个指头在做揉弦动作时，其他手指可适当收拢（拇指除外），让重心更加集中。熟练的揉弦，手是应该松弛自然的。

5. 在通常情况下，多用腕揉指压揉弦法。但当音乐的进行特别需要刚强、激烈的情况下，可用较多的压弦揉弦法。

6. 初学高胡者不必过早追求揉弦，以免干扰把位和按弦发音的准确性。当对所演奏的音乐发生浓厚的兴趣，迫切需要揉弦来装饰美化时才学揉弦不晚。

7. 要防止发抖、呻吟般的揉弦，演奏者特别是初学者要经常注意。

四、音色、音质、空弦

音色、音质是音乐表现的基本因素之一，广东音乐也是如此。熟练的广东音乐演奏家，不必运用太多的演奏技巧，也不必奏完一个乐句或一首乐曲，仅仅奏出一个音，就可以使人辨别出他的这个音是否属于广东音乐。一个音就等于一个单细胞，体现音乐风格的特性。因此，要演奏好广东音乐，必须从奏好一个音做

起。但广东音乐的音色、音质的特征是什么呢？这里只能告诉大家一些概念：厚、实、堂、亮，如果是高胡，还要加上刚、柔、韧。柔和其外，刚韧其中。为了使大家真正能够明白，还请大家听一些录音。高胡，请听刘天一、朱海、骆津（广东小提琴）、沈伟、何干、余其伟的；扬琴，请听方汉（已故）、陈其湛、汤海旋的；箫、笛，请听梁秋、黄文有、黄金城、陈天寿的。由于广东音乐的音色、音质有着特殊的要求，因此对领奏的高胡的空弦也有特殊的要求。一般的空弦音，不按弦奏出便是。但高胡的空弦音要加以装饰，奏空弦音时，左手一指的指头在千斤（生口）的地方点弦，指头的一部分点着千斤，另一部分点着弦，发出来的声音比原来的空弦音柔和、堂亮。但必须指出，不是每一个空弦音都要这样奏，只有慢速，中速的抒情乐曲，或只是具有句、逗语气意味的空弦音才这样奏。因此在演奏广东音乐的时候，不必为两个空弦音（5̣ 2）而忙乱。

五、7̣ 4两音的特殊奏法

7̣ 4两音在广东音乐的演奏里，其音高是7̣稍低4稍高（不等于♭7、♯4），单独听来似有音准问题，但从整个旋律听来却不成问题，倒是别具特色。若以这两音为主构成的旋律或乐曲，加以特殊的演奏处理，则更是构成广东音乐的另一格。如《双星恨》《昭君怨》《禅院钟声》《悲秋》等曲。此类曲子大量使用7̣ 4两音，感情凄凉悲切，哀怨缠绵，大多表现不幸、伤感、悲愤一类的内容。过去人们把这类曲子叫作乙凡调，或叫作乙凡线。这是习惯的叫法，因为很早以前，民族民间音乐的理论研究甚少，但又经常用上，总得有个称呼才好，因此人们就以其音响特色而名之。将来学术研究有了结果，就将会有个正名的（陆仲任教授对此有深刻的研究），但管这样叫下去也不会有原则的错误，这是约定俗成，大家都能领会便是了。下面试举数例，以观7̣ 4两音在乐曲的旋律中如何应用，进而研究它的特殊演奏处理。

谱例 19

1. 2 2 4 2 45 | 5̣ 《昭君怨》

2. 5̣ 5̣ 1 1· 2 | 7̣ 5̣7̣ 1· 2 7̣ 1 7̣17̣1 | 2 《昭君怨》

3. 0 5 3235 2 3· 432 7̣27̣6̣ | 5̣ 2 7̣27̣6̣ 5̣ 2 | 7̣ 6̣1 | 5̣ 《双星恨》

4. 54 57 17 14 | 21 24 5i 654 | 5 《禅院钟声》

5. 0 21 71 57 | 1 71 247 1· 4 2421 | 7 57127 0 57 1 71 | 24 17124· 2 | 4 《昭君怨》

6. 55 5 | 4 542 | 2· 4 2421 | 7571 2 | 4 54 24 | 55 5 | 7· 1 2421 | 76 5 ‖ 《悲秋》

从上面曲例中可看出：

第一，7 4两音在旋律中大量使用，并作为主音插在其他音之间，偶或用作乐曲句逗结束音；第二，在旋律中，7多与5 1 2三音相连结，4多与2 5两音相连结；第三，7 4两音各自与其连结音可以构成本调式的具有特色性的旋律。由于大量使用7 4两音，而且以7 4两音为主所构成的旋律音程跳跃不大，因此乐曲感情显得悲凉、凄切，加以特殊演奏手法的夸张和渲染，则原来的感情更能表现得淋漓尽致。然而，何谓特殊演奏手法呢？试以高胡为例说明之。首先，是改变手法的按弦顺序，把原来二指按7 4（5 2弦），三指按1 5变为一指按7 4，二指按1 5，给5 2两空弦音和7 5两音作大滑音演奏提供了条件；其次，演奏7 4两音和5 2两空弦音时，大多数要作滑音处理，同时还要作空弦揉弦；第三，7 5或5 7，4 2或2 4连在一起出现时。要作一上一下或一下一上的连续滑音演奏；第四，此类乐曲中的2，尤其当它与4结合时，即2 4，要多用空弦2，少用内弦2；第五，碰上76 5这样的音型作句段的结束时，6要奏从7到6的滑音，即76 5。现就上面曲例中的1.2.6.作演奏处理。

谱例20

1. ↓2 ↓2 ↑4 ↓2↑45 | ↓5 《昭君怨》

2. ↓5 ↓5 1 1· ↓2 | ↑7 5↓7 1· ↓2↑7 1 ↑71↑71 | ↓2 《昭君怨》

3. 5 5 5 | ↑4 5↑4 ↓2 | ↓2 ↑4 ↓2↓4↓2 1 | ↑7 5↓7↑1 ↓2 |

↑4 5↑4 ↓2 ↑4 | 5 5 5 | ↑7· 1 ↓2↑4↓2 1 | 7 ↓6 5 ‖ 《悲秋》

演奏这类曲子，一般来说，速度较慢，滑音表现得比较充分，但又不是所有的滑音都一个样，应视乐曲的感情变化而或轻或重，或快或慢，或强或弱，或大或小。速度的快慢对这类曲子的影响甚大，如果从原来的慢速改变为快速演奏，改变演奏手法，减少或去掉滑音而增加插入式的花音，完全可以改变原曲的意味，由原来的缓慢悲切而变成轻快热烈。

关于7̣ 4两音的音高问题，有些同志很认真地想把它搞清楚，甚至想把它统一起来，但实际办不到。笔者认为还是要安于现状，因人因曲而异，主要还是因曲（旋律）而异。有些现代曲目的某些旋律，按十二平均律演奏，未尝不可。

六、广东音乐的粤剧舞台形象

广东音乐有一个非常可贵的特点，就是优美，流畅，易懂。听广东音乐就像听唱戏（粤剧）那样婉转动听，易受感染，这不能不要追溯到粤剧对广东音乐的影响。因为广东音乐和粤剧本属血缘关系，先是广东音乐产生于粤剧音乐，而发展了的广东音乐反过来影响和促进粤剧音乐的繁荣。长期以来，粤剧普遍地大量使用广东音乐，不仅用于间奏和过场，而且还填上词作为主要唱段来演唱。长期从事粤剧伴奏的名乐师，同时就是广东音乐演奏家，他们几十年如一日地在探索、琢磨，借助文学剧本的启发，深化对音乐的理解，并且留意借鉴众多名演员独到的演唱处理，使自己的演奏即使是纯粹的广东音乐演奏也能充分体现出粤剧舞台的艺术形象，因而使人听来感到特别亲切，易于理解。如果平时也喜看粤剧的听众，当他听到《双星恨》，就会想起舞台上抱头痛哭、被迫分离的鸳鸯形象。听《花间蝶》，就会想起灵前忆夫，寡弱忧伤、芳心欲碎的女性形象。听《平湖秋月》，就会想起湖光水色，曲径游人对月谈心的诗情画意的景象……可惜现在能深受这种修养和熏陶的新的演奏家太少了。数风流人物，仍数吕文成、尹自重、刘天一、朱海、骆臻、沈伟等老一辈演奏家。

诚然，新一代的演奏家是有不足之处的，但在某些演奏技术方面确有所长进，适应了目前或将来必然要发展的广东音乐新曲目演奏的需要。如果当新的演奏家两样都能兼备，那就最理想的了。为此，笔者在教学实践中正在努力造就这样的人才，凡我的学生，除了努力全面、系统地学习高胡的基本技术和广东音乐以外，还要学习粤曲伴奏，不是一般性的接触，而是认真地深入地学习。通过学习学生可以得到些什么呢？首先，从广东音乐在粤剧的应用中进一步体会广东音

乐的内容情趣、形象意境。其次，从粤剧的演唱和伴奏中加深对滑音，加花、揉弦等演奏手法的理性认识。第三，认识到方言（广州的方言），唱腔和广东音乐三者之间地方色彩的一致性，提高演奏的表现能力。第四，认识方言，唱腔和广东音乐三者在表达思想感情的句法、语气，节奏以及某些结构等方面存在的同一性。第五，认识唱腔的上下句结束音1 2 $\underset{\cdot}{5}$在演唱和伴奏中如何处理，从而学习借鉴在自己的演奏中。第六，认识语言，唱腔以及广东音乐旋律的音程多在五度以内，平和流畅。第七，认识语言和音乐直接结合共同表达同一内容，塑造同一艺术形象，这就是唱腔，但音乐一旦离开唱腔而加以发挥，可成为有独立意义的广东音乐语言。第八，感受唱腔的优美、提高音乐素质。

由此看来，粤剧与广东音乐的关系至为密切，学点粤剧对广东音乐演奏甚有裨益，但要做到深有体会并能真正应用在自己的演奏中就很不容易。因此一些从事广东音乐演奏的同志，包括我们的一些学生望而生畏，不学也罢了。更有些学风不正的同志，认为粤剧就是粤剧、广东音乐就是广东音乐，各自有规律不要这些乡下人才喜欢的粤剧，可能会使自己演奏的广东音乐更能纯正脱俗。这是想当然，这样做倒是有可能使自己演奏的广东音乐不伦不类哩！当然，由于条件的限制，没有机会学习粤曲，只能从广东音乐中学习广东音乐，这也是可以的。成功与否，完全取决于诚恳和刻苦。

七、结束语

关于广东音乐之称谓及其演奏艺术特点，暂时写到这里，很不全面，很不深刻，有些可能还没谈到，已经谈到的，也不一定谈得清楚，提得准确。已故音乐家陈德钜老师曾认为，广东音乐天生丽质，独树一帜，对于它的研究不能套用带普遍意义的西洋的音乐法则，笔者遵循他的这个主张。但想宽一点，又觉得广东音乐实际上也汲取了其他地区的音乐养分和受到西洋音乐的影响，发展到今天，带普遍意义的西洋音乐法则事实上已进入广东音乐的一些领域了，因此在使用特殊音乐法则总结广东音乐的同时，也可以适当运用西洋的音乐法则。但对于这样的研究工作，笔者还仅仅是迈开第一步，是否误入歧途，实属心中无数，恳请同志们批评指正。

（原载《广州音乐学院学报》1982 年第 3 期、第 4 期）

论广东音乐的高胡演奏艺术

甘尚时

广东音乐，顾名思义是广东的民间音乐，它在我国乐坛的百花园中是一支绚丽的玫瑰，广东音乐以其形式多样、曲调明朗、活泼，旋律流畅优美动听，具有浓郁的地方风格而深受广大群众所喜爱。不论在国内外都有较深的群众基础。而善于表现广东音乐风格的主奏乐器——高胡表现特别突出。它声音高亢、嘹亮、音色婉转悠扬。演奏起来能模仿自然界多种声音，深得广大群众的赞赏。高胡在演奏广东音乐时善于使用滑音、加花、装饰音等技巧，形成乐器本身的独特风格，并且在发音、揉弦、换把等方面亦有独到之处。通过演奏把广东音乐的特色表现得淋漓尽致。一首广东音乐的成败除了与作曲者有关外，很大的成分是依赖于高胡的演奏水准。当然还要整个乐队的默契配合。既然高胡在广东音乐中有其特殊的使命，那么，对演奏者的要求就特别严格。下面就有关高胡技巧及演奏艺术等问题，谈谈笔者近三十年来在演奏及教学上的一些见解。

一、应用技巧简介

（一）发音

高胡的发音有别于其他拉弦乐器。首先高胡的持琴姿势就与众不同，它的琴筒是挟在两腿之间的。除了靠弓子摩擦琴弦而发出音外，还要挟琴部位的严格控制，要发出动听的声音来并不是一件简单的事。笔者认为有五个主要因素：发音点、琴马的位置、弓速、压力、挟琴的位置。

1. 发音点

声音是物体振动发出来的声波，而每件乐器发音都有一个点。高胡的发音是通过弓毛对琴弦的摩擦传到琴码（振动点），再由琴马传到琴皮（共振体），然后经琴筒（共鸣箱）由传音窗传出的。首先弓弦接触的角度是个关键。笔者认为

弓弦接触的角度最好在60—70度之间最合适，这个点发出来的声音共鸣好。如果角度过大，弓毛接触了琴杆，运弓力度抵消，这样只是事倍功半；而角度过小，除有碍于演奏姿势外，发出来的声音弱小无力，并容易碰响第二根弦。

2. 琴马的位置

琴马的位置对发音的好坏有很大的影响，琴马位置过低，发音不明亮，音量弱小。而琴马位置过高发音则粗糙、空洞。琴马的正确位置应该是在琴皮的二分之一稍靠上一点的地方，但更确切的位置要根据各个琴的性能而定。

3. 弓速

弓的速度决定发音的音量、时值、强弱。弓速快则音量大、强而时值短。反之则音量小，弱而时值长，从纯发音的角度来看，弓的速度一弓两秒这样共鸣好。

4. 压力（力度）

这个问题与弓速度有矛盾，弓速再快没有压力也是徒劳。反之弓速虽慢，但加压力便可以发出理想的声音。正常情况下，弓速与力度是成正比的，特殊处理作另论。

5. 挟琴的位置

挟琴是一个不被人注意的重要课题。要发出好的琴音，除了发音点和琴马琴皮位置正确、控制好用弓的速度和力度外，更重要的是挟琴位置的适中。我们所听到的琴音是通过传音窗出来的音。改变共振体（码、皮）及传音窗的面积及角度对音量的强弱大小有着决定性的作用。笔者认为，挟琴的位置应该是琴放在两大腿稍靠前之间，大腿接触琴皮一般以琴马紧贴住右腿丰满的肌肉部分为佳。

此外，挟琴的松紧度要适当。挟得太紧，就会破坏琴马和琴皮的共振频率，发出来的音就弱小无力。挟得太松振动频率控制不好，振幅过大容易出沙音而发音虚而不实。

总之要发出好的琴音，就要各方面的有机配合，特别要强调的是演奏者对声音好坏的鉴别。不然的话，离开其中某点去谈发音只能是空谈。

（二）揉弦

揉弦是高胡演奏艺术的一个重要环节，在较大程度上体现高胡的演奏风格及特色。

高胡有腕揉弦、指压弦、腕指结合压揉弦三种，其中又有快、慢、强、弱之分。

1. 腕揉弦

所谓腕揉弦就是揉弦的主动部位在手腕，靠手腕的活动带动手指在琴弦上滚动，改变琴弦的长短度所产生的音响效果，这种揉弦以揉为主，不加压力，速度较慢，适合于演奏平静优美的乐曲。如《月圆曲》（谱例 1）中的就是用这种揉弦。

谱例 1



2. 指压弦

这种揉弦手指处于主动地位，主要靠手指的压力改变琴弦的松紧度而产生颤音效果，这样的揉弦压力大，而且紧张，适合于演奏悲伤、激愤的乐曲。如《流水行云》（谱例 2）。

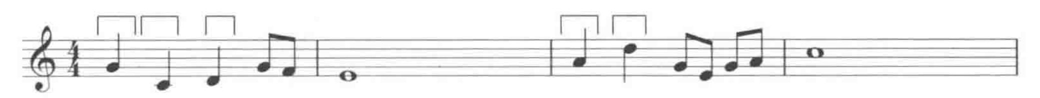
谱例 2



3. 压揉弦

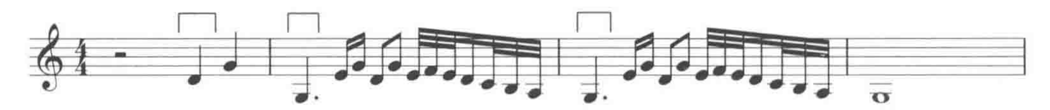
这是揉和压相结合的揉弦，它集前两种之大成并作必要的控制，适合于演奏激昂奔放的乐曲。如《织出彩虹万里长》（谱例 3）。

谱例 3



此外高胡还经常使用空弦揉弦。空弦的揉弦，有别以上三种揉弦。主要是手指在千金位置上作规律性的接触差活动，不加任何压力，有时根据乐曲的需要也有在千金位置作规律的揉动。如《花间蝶》（谱例 4）。

谱例4



（三）滑音

滑音是形成广东音乐独特风格的一种巧妙的演奏技巧，在高胡的演奏中用得特别多。但要着重讲清楚、演奏广东音乐绝不是逢音必滑，如果这样，既失去了滑音本身的意义，又失去了演奏的个性，反而弄巧成拙。

滑音的概念是演奏甲音之前所进行旋律上没有的由乙音滑向甲音的过程，这种音响效果叫滑音，如《雨打芭蕉》（谱例5）。

谱例5



广东音乐的滑音一般常用有五种：

1. 上滑音，符号标记为（↗），音从低滑向高。

2. 下滑音，标记符号为（↘），音从高滑向低。

3. 回转滑音，标记符号为（∪），从某音开始向下滑动后再回到原来的位置上。

4. 首滑音，标记符号为（≚），亦指上行大于三度的换把手指滑动所产生的音响效果。

5. 尾滑音，标记符号为（⌆），亦指下行大于三度的换把手指滑动所产生的音响效果。

滑音不但在音阶里的每个音都可以演奏，而且每个音程都有滑音。滑音的主要任务是丰富色彩，加强表现能力，故此滑音要根据乐曲的需要适当地进行使用。

（四）加花与装饰音

加花和装饰音是形成广东音乐风格的重要因素。所谓加花，就是在原来旋律谱没有记录的、而演奏起来按照一定的需要加进其他的音符，并且根本上改变原

音型的时值（如谱例6）。装饰音亦是加进旋律且有记载的音符，不过它基本上不改变原来音型的时值（如谱例7）。



谱例6

谱例7

二、演奏艺术

演奏一个作品，首先感觉到的，除了琴音的好坏及音准外，就是旋律是否优美、动听。广东音乐原来的谱子比较简单，这就要我们每个演奏者在演奏过程中再创作，对乐曲进行适当的修饰，使乐曲在原来的基础上，更上一层楼。要达到这一目的，首先要掌握好广东音乐的地方风格和高胡的演奏特点，巧妙地加以运用。

所谓技巧就是我们上面所谈的加花、装饰音、滑音等等，如何运用得当，做到凡而不俗，既有共同的特点又有独特的个性，这是每个演奏者都必须注意的重要问题。

按照行家的话讲，演奏广东音乐首先要有味道，这个味字中有很多奥妙之处。为什么外地人演奏广东音乐我们一听就可以辨别出来呢？很重要的一点就是味道不够，何谓之味道，就是浓厚的地方风格。各地都有不同的地方风格，我们要掌握好其他的地方风格也不是一件容易的事。

广东音乐主要流行于珠江三角洲一带，珠江三角洲是我国著名的鱼米之乡，这里气候温和，四季如春，大小江河纵横交错，有着典型的江南情调。早期粤剧非常流行，其中粤剧中的小曲旋律简单动听，成为当时家喻户晓的小调。在这种固有环境孕育下，广东音乐吸取并发展了粤剧中的小曲，以再现当地风土人情的优美旋律脱胎而出，用多变的形式从不同角度成功地表现人民的思想感情。如《娱乐升平》《赛龙夺锦》这两首曲的节奏轻快、热烈、旋律活泼、跳跃，给人

以轻松的感觉；又如《月圆曲》《平湖秋月》等类乐曲旋律优美、雅静、抒情、节奏流畅，给人以美好、舒适的享受；而《双声恨》《昭君怨》这类乐曲节奏由慢到快，旋律深沉，哀怨又富于斗争性，听起来令人激动、悲愤；再如《汉宫秋月》这首曲的节奏悠慢，旋律压抑，听起来令人忧郁、情丝绵绵。要演奏好每首不同风格的乐曲，就必须把地方风格的特点和适当运用技巧相结合。俗语道“对症下药”，不然的话，不顾原作的主题，泛用技巧，便会造成张冠李戴的后果。下面着重谈谈广东音乐的风格特点和技巧运用。

（一）常用的调式与音准关系

演奏广东音乐常用三种调式：1. 正线；2. 反线；3. 乙反线。

这三种各有各的特点，其中乙反线多用于演奏悲伤、忧郁、激愤的乐曲，高胡演奏广东音乐的音准要求亦有其特别之处。一般情况下，演奏5̣ 2弦时的7̣音偏低、4音偏高，第一把位的1音亦有轻微偏高，这种情况以演奏乙反线特别突出。有些人可能认为广东音乐不准，其实不然，这是一种风格的需要而已。关于音准问题，涉及到调式和音律许多问题，有待我们进一步探索，这里暂不详谈。

（二）加花和装饰音的应用

可以说每演奏一首广东音乐都有加花和装饰音。较古的广东音乐谱子音符较疏，节奏简单，旋律平淡。如《雁落平沙》（谱例8）。

谱例8



这样按原谱演奏听起来枯燥乏味、呆板生硬，没有多少特色和风格，但加进了装饰音及加花之后，听起来便完全两样了，这样既丰富了乐曲的内容又体现了浓郁的地方风格。

加花又叫插入音，演奏广东音乐常用下面几种加花方法：

1. 叫“见缝插针”的加花方法，即将八分音符、十六分音符分别改成十六分音符、三十二分音符。如《连环扣》（谱例9）。

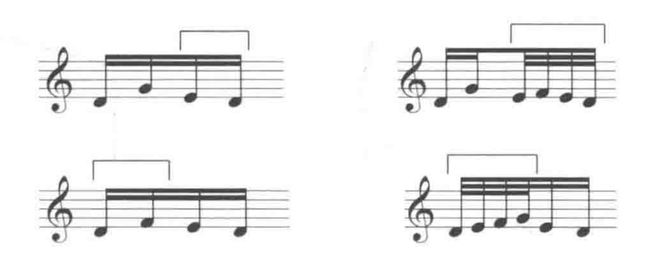
谱例 9





2. 只加一半，如谱例 10。

谱例 10



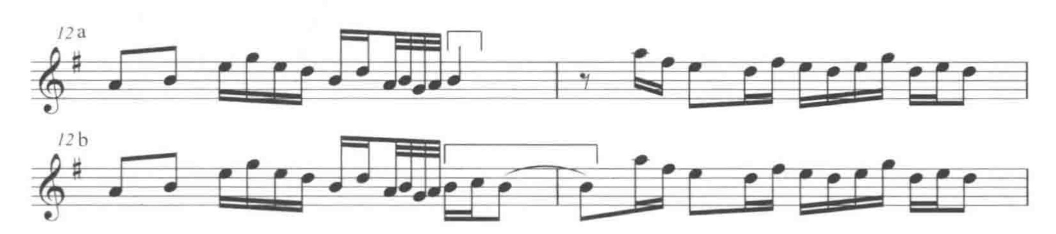
3. 混合加花，即前两种结合起来运用。如《蕉林喜雨》(谱例 11)。

谱例 11



4. 留延音加花，即乐句的后阕或结束音符顺其旋律进行的惯性，加进上二度或下二度音符改变原音型的节奏及时值。如《锦城春》(谱例 12) 中的这种加花法，有时候是在演奏中不由自主地自然加进。

谱例 12



总之，通俗地说，加花是加密原旋律的音符，从而达到增加乐曲内容表现力的目的。如《娱乐升平》的开始乐句按原谱（谱例 13）演奏则听起来比较平淡，但经加花后（谱例 14）通过加密旋律的音符，增进了整首乐曲的节奏跳跃感，并多次反复加花音型，更加形象地描写了乐曲的热烈气氛，听起来使人心神爽快，对美好的生活倍感乐趣。



装饰音是一种时值不明确的倚音（又叫冒头音），一般在乐曲音符的前面起承先启后的作用，它不占用被装饰音符的时值，常用有单倚音、双倚音、三倚音和群体装饰音四种。

在广东音乐演奏中装饰音应用要非常机灵巧妙，给予人神秘的感觉。如《平湖秋月》，乐曲的开头原谱如谱例 15 所示。这里我们在乐句的前面用一个装饰音群（谱例 16）进行装饰，开头句改奏成如谱例 17 所示，在乐曲进入旋律之前首先把人带入一个明月皎洁、湖水清静、轻微的秋风使如镜的湖水不时微波荡漾的深秋夜景，既雅静，又有朝气，静中有动、动静结合。丰富了乐曲的内容，给予人清新畅快的感受，真可谓画龙点睛、装得其所。又如《花间蝶》（谱例 18）一曲的开头用冒头的装饰方法（谱例 19）奏成，这里运用的装饰音是非常成功的。一开始 2 音经过巧妙的装饰慢慢展示出一幅花开满园的秀丽景色，跟着重复音型装饰，立即进行空弦的揉弦，随着旋律进行为主题的发展打下了良好的基础。



加花和装饰音常常是连在一起用的，但是不同的乐曲和乐句中都有不同的加法。在乐曲演奏中，普遍存在着怎样加花、怎样装饰、加多少、装饰多少，哪里加、哪里装的问题，目前还不能确定。因为各种不同的演奏流派各有各的加法和装饰法，一般是按照演奏者的感受，参照乐曲的内容进行适当的加花及装饰。看起来好像是杂乱无章，各抒各法，就像外地人所说的广东音乐很多谱，但演奏起来就没有谱。对于这种讲法，我们要持辩证的态度。演奏起来没谱，这个是对于不熟悉广东音乐的初学者而言。然而有经验的演奏者对于加花和装饰音的运用，是心中有数的。在演奏过程中，虽然少不了有即兴的成分。但是，这是在保持乐曲基本内容不变的前提下进行的。

广东音乐的加花和装饰音除了因人而异外，还有时间和乐器的不同之分。广东音乐的装饰音和加花是随着时间不断发展日趋完善。另外，由于各种乐器的演奏技巧不一，而造成加花及装饰音的差异。

（三）滑音与换把的配合

首先我们要弄清滑音与换把两者的关系和作用。换把是所有弓弦乐器不可少的固有技巧，它的作用是扩大音区，而本来这两种技巧在其它弓弦乐器中都广泛使用。但我们现在主要是谈它们在高胡演奏广东音乐中所起的主要作用。

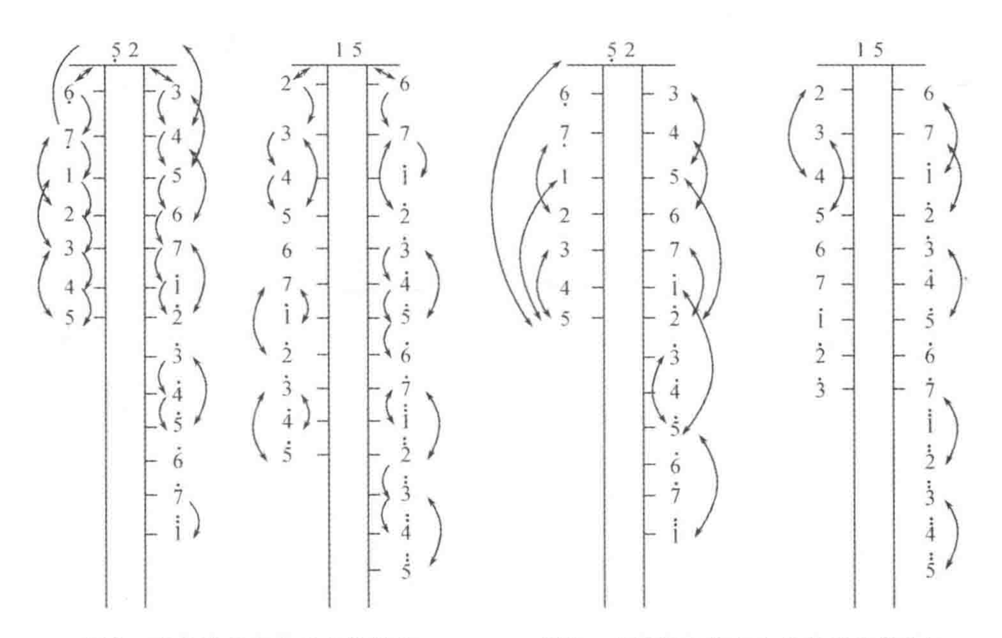


图 1　高胡演奏广东音乐用滑音　　　图 2　高胡演奏广东音乐常用滑指换把

在演奏广东音乐过程中，滑音就像乐队的色彩乐器。滑音过多则油腔滑调，过少则逊色无味，根据这个道理，我们在演奏的时候，使用滑音要有所控制和选择，做到每一个滑音都有所准备，都是经过选择，不断给予人新颖机灵的感觉。

我们知道，高胡的换把有三种（即跳把、移把、滑把），高胡演奏广东音乐用得较多的是滑把（滑把即同指滑音换把）。滑把与滑音是个矛盾，因滑指换把很自然地产生出滑音的音响效果，怎样区分滑音与滑指换把呢？首先，我们应该从音的时值、强弱等方面找出它们的差别。滑音的整个过程，手指在按甲音之前由轻到重先向上或向下滑动后才到甲音位，相对来说是缩短了前一音的时值或增加了原音型的时值，也就是说滑音基本上改变音型的时值，而且滑动手指是由弱到强的。但是滑指换把前后两音的时值是平均的，整个过程手指在弦上滑动的轻重一样，只是旋律进行中自然运用的滑指换把技巧。音符的强弱不变，但因手指在弦上滑动必然产生一种近似于滑音的自然音响效果来。《春到田间》（谱例 20）中音是同指换把时所产生的滑音效果。我们可否将这种换把所产生的滑音效果称为自然滑音，而将有强弱、时值变化的滑音称为人工滑音。



为什么滑音与换把连起来说呢？因为高胡演奏广东音乐很容易被人误认为是换把必滑，的确在演奏之中有些换把技巧是逢换必滑的。比如首滑音（谱例 21）和尾滑音（谱例 22）。

这两种换把方法，在远距离异指换把时用得特别突出，为什么要使用及怎样正确使用这种换把方法，这个问题很有学问。

高胡的两根弦是悬空的，在远距离换把时，手腕活动位置的准确性较难掌握，所以音准的把握性较差，根据这个特点，高胡在演奏远距离换把的时候，在甲音进行到乙音的途中，运用原指滑动的惯性作为媒介音，相对来说，缩短了甲音到乙音的距离，这样远距离换把音准性就较大了。

除了出于远距离换把音准的需要外，在处理乐曲时还有其巧妙的用处，例如《月圆曲》（谱例 23）。

谱例 23



如果我们用第一种演奏方法，**3**音跳到**6**音，换把时候跳动需要一定时间，这样整个乐句的连贯性就受到破坏。

用第二种换把方法，虽然加强了音符的连贯性，但是这种处理法，滑动出来的音响效果比原来强拍的 3 音还要强，这样首先就破坏了乐曲所规定的节奏强弱感和乐曲的平静、幽雅的意境。

用第三种奏法运用首滑音的异指换把方法，经过婉转的滑动，**3**音平静、自然地过渡到**6**音，这样处理，既符合乐曲指定的节奏，使旋律进行平稳连贯，又巧妙地衬托着乐曲要表达的内容给予人平安雅静的感觉。

又如《山乡春早》（谱例 24）中的$\dot{3}$音到**5**音，它们之间的音距是六度，如用跳把演奏，跳动距离远，空间距离大，需要一定的时间，而且音准亦较难掌握好，这样既破坏了乐曲的连贯性听起来又生硬别扭。但用尾滑音的方法演奏听起来就完全两样了，$\dot{3}$音换把到**5**音过程中，三指先随着手腕活动在弦上轻巧地向上滑动到**7**音位置，然后，一指从容而准确地按在**5**音位置上，这样换把顺其自然，音准把握性大，使乐曲连贯流畅，更加形象地描写出春到山乡，满山苍翠、生机勃勃的秀丽景色。

谱例 24



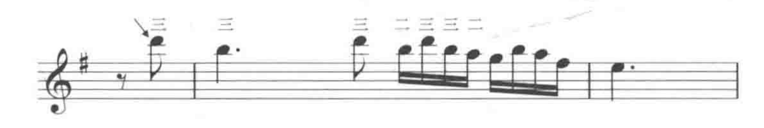
高胡在演奏广东音乐过程中运用滑音和滑指换把技巧虽然用得较多，但绝对不是滥用，而是有选择的。如《平湖秋月》（谱例 25）中先用滑指换把的方

法，将3音自然过渡到5音，然后，3音再随着平和旋律进行到谱例26时，3̇音用尾滑音进行到6音再重复运用滑指换把将6 1̇推进到2̇ 3̇2̇的2̇音，再用轻巧的滑音过渡到7音，最后用还原的滑指换把推进到5音而结束整个乐句，这样滑指换把与滑音不断交替出现，配合默契、运用自如，每一次滑指换把都为滑音打下良好的基础，使乐曲变得更加丰富恰如其分地刻画出明月当空，湖平如镜的秋夜佳景。又如《花间蝶》（谱例27）中的1̇音用回转滑音是一个非常巧妙的滑音手法，跟着又是一个下滑音由1̇滑到7，这样处理圆滑动听，犹如蜻蜓点水，每音之间衔接自然是全曲的焦点，充分体现蝴蝶纷飞花丛中的爱情主题。



但如果不注意选择，滥而用之就失去了本身的意义，对乐曲起不了衬托的作用，反而起破坏作用，如《平湖秋月》（谱例28）这样滑来滑去既达不到预期的效果，反而破坏了整个乐曲的主题意思。听起来油腔滑调，使人肉麻，正可谓事与愿违。所以我们在使用每一种技巧时都要充分了解乐曲的主题思想。在不影响乐曲结构的前提下适当使用。怎样恰当地使用滑音与滑指换把的技巧呢？这不是一朝一夕的事，这需要演奏者在长期的艺术实践中不断进行新的探索和研究。

谱例28



（四）揉弦与乐曲的表现

揉弦是每一件弓弦乐器固有的共同技巧，有快慢、轻重、压揉、压弦、迟到及终止揉弦等多种形式。无论哪种揉弦，广东音乐谱上没有特定的标记，是靠演奏者视乐曲的情趣和对乐曲理解的程度灵活掌握。概括地说，常演奏紧张、热烈、激昂等情绪的乐曲，使用快速揉压的揉弦方法；演奏缓慢、深厚、抒情的乐曲，使用慢速揉弦的方法。演奏忧郁悲愤的乐曲，使用压弦的揉弦方法。

高胡在演奏广东音乐过程中善于运用多变的揉弦方法来表现不同的乐曲内容，如《赛龙夺锦》的开头乐句（谱例29），使用热烈奔放的腕指结合快速而紧张的揉弦方法，加上强有力的饱满运弓，引人入胜地描写了在人声鼎沸中，一艘龙船整装待发，一个个小伙子跃跃欲试的时候，突然响起了一声出发号令。霎时间，群舟竞渡、浪花飞扬的欢腾情景，听起来令人激动，有身置其景的感觉。试想用不同的揉弦方法，能演奏出这样的效果吗？

谱例29



又如《双声恨》（谱例30）这个乐句的**6**音采用紧张的压弦方法，深刻地揭示了广大劳动妇女在黑暗势力的压迫下，有苦无处诉的悲惨情景。通过大力的压弦，加上力度的渐强推进，使我们从叹息中隐若地听出愤怒的反抗呼声。再如《渔歌晚唱》（谱例31）这首曲用比较慢速的腕揉手法，使原来活泼流畅旋律更加动听，更加富于感染力。

谱例30



谱例31



高胡演奏广东音乐的揉弦，既有其他弓弦乐器的共性，又有其非常强烈的个性，这个个性就是高胡在演奏广东音乐时特别讲究空弦的揉弦，用得特别多。由于高胡乐器本身性能的原因，演奏空弦是很容易出沙音的，就算不出沙音，其发出来的音亦逊色于其他音。故此，高胡的空弦揉弦便有其重要的意义了。如《旱天雷》（谱例 32）这乐句中的5̣和2要是不加空弦揉弦，听起来平淡无味道，加空弦揉后，发出来的空弦音既避免了沙音，又温和雄厚，并且富于表现力。

谱例 32



高胡的揉弦在乐曲中的使用方法上，有不同的派别，各有各的风格和习惯，但是归根结底是为了一个共同的目的，即丰富加强乐曲的表现力和地方风格。我们每个演奏者都必须掌握各种揉弦，在不同的乐曲中灵活运用，这样才能更有创造性地演奏每一首乐曲。

（五）运弓与乐曲的表现

人们常说："弓弦乐器指法与弓法的比例是三七。"这种说法虽然有点苛刻，但其中可见运弓在乐曲演奏中的重要性。

前面谈过弓的速度和力度对发音起决定性的作用。我们演奏每一首乐曲，总不能由头到尾都是一样强弱。总有高潮和低潮之分吧！力度的变化，很大程度取决于弓的运用。要演奏好一首乐曲，首先要在运弓方法上狠下功夫。

高胡由于琴弦比较硬，音区较高及持琴姿势等缘故，所以用弓的力度有别于二胡等弓弦乐器。在演奏广东音乐过程中，高胡在运弓上是很有特色的，我们怎样正确对待每一次运弓，对于这个问题，下面着重研究一下：

我们知道常用演奏乐曲的运弓方法有如下几种：

1. 演奏欢快、热烈的乐曲，多用轻巧的分弓；
2. 演奏流畅、抒情的乐曲，多用圆滑的长弓；
3. 演奏苦闷、悲伤的乐曲，多用深沉、压抑的慢弓；
4. 演奏庄严、宏伟的乐曲，多用饱满有力的全弓；
5. 演奏悲壮、激愤的乐曲，多用强有力和渐强的运弓。

这几点说起来容易，但具体运用到乐曲之中就不是那么容易了。乐曲是一个完全的整体，所有弓法（包括指法及各种技巧），都是为了表现乐曲的内容服务。用弓是否适当，对于整个演奏是举足轻重的。

《喜开镰》（谱例33）演奏时首先要突出一个“喜”字，在运弓的方法上应该用轻巧热烈的中弓分弓，集中表现社员喜开丰收镰的快乐情景。

谱例 33



《蕉林喜雨》（谱例34）中的高胡领奏部分旋律应该用圆滑连贯的长弓，加上手指的有机配合，描写出雨过天晴的清新畅快的景色，抒发劳动人民对美好未来无限向往的感情。

谱例 34



《杨翠喜》（谱例35）这首乐曲苦闷悲伤，在运弓的力度和速度上要多作控制。慢速运弓时要稍加压力，保持弓子的平稳进行，加上手指揉弦的配合，力求表现主人压抑、悲伤的心情。

谱例 35



《思念》（谱例36）这段旋律悲壮、激愤，第二小节（谱例37）两个音采用似断非断的连弓进行到1音，用有控制的渐强推弓，以及有力的全满弓（谱例38），将整个乐句推向高潮，体现对先烈哀悼、怀念的沉痛心情。

谱例 36



谱例 37

谱例 38

另外，还要注意推弓和拉弓的选择问题，这个问题不容易被人重视。如果在演奏时推弓及拉弓选择不当，有时会造成整个弓法的颠倒、混乱、甚至别扭得无法演奏下去，而破坏乐曲的完整性。如《春到田间》（谱例 39）这段密集音群，描写人欢雀跃，万物更新的初春来临景象。作者用节奏的对比来表达这一意思。按照乐曲的构思，这里应采用轻巧、流畅而又有分量的分弓来演奏。用拉弓开始，力度过大，不够轻巧，而用推弓开始，刚好能达到这个要求。所以，只能用推弓开始的后半弓分弓来演奏，才能达到这个特定的境界。再如《织出彩虹万里长》（谱例 40）的高胡领奏乐段乐句以流利、活泼旋律，自豪地奏出纺织工人对所取得的成绩充满胜利的喜悦心情。最先由弱拍开始，而且力度要求是轻快的中强，这类旋律，更应该用推弓开始演奏。虽然控制好拉弓的力度也能得到相应的效果，但观客上还是比推弓稍为逊色。

谱例 39



谱例 40



弓法的适当运用是一个相当复杂的问题。在此不一一解释，只是略举一二加以说明。

（六）运用技巧的习惯

高胡在演奏广东音乐时有很多习惯的弓法、指法和其他色彩性的技巧。如：

1. 演奏较慢的旋律是空弦的，一般都揉弦。

2. 装饰以单、双倚音为多。

3. 乐句结尾是 X X X 的一般多用留延音加花法，奏成 X XX | 或 XXX X 的音型。

4. 上下行远音距换把一般都用首滑音和尾滑音。

5. 滑音一般从轻到重，从弱到强。

6. 旋律进行中7音常用滑音，6音常用 5 7 6 装饰音。

7. 5 2弦的7音偏低，4音偏高。

8. 强拍或后半拍的旋律音符一般使用左半弓的推弓演奏。

9. 强或情绪激昂的旋律一般先用有力顿拉弓演奏。

10. 处理重复音型一般用分弓、换把、换弦、滑音、装饰音及垫指等变格手法（如谱例41）。

谱例 41



这些习惯是形成广东音乐风格的主要因素，是前人通过不断的实践总结出来的宝贵经验，对于我们进一步研究高胡的演奏艺术有很大的帮助。

（七）继承与革新

演奏广东音乐固然要用传统的技法。传统的演奏技法指的是传统把位、指法等。传统的演奏手法虽然有好的一面，但也有其片面和局限性，不够科学。以前的广东音乐，速度较慢，旋律较平，基本上没有跳把及快速换把、换弦等难度较大的技巧。历史是前进的事物，总是不断向前发展，广东音乐也不例外，也随着时间的迁移，现在的广东音乐在作曲的技法上较 1949 年前有很大的发展。例如《惊涛》（谱例 42）、《织出彩虹万里长》（谱例 43）、《欢乐的春耕》（谱例 44），如果用传统的演奏手法，演奏以上速度快、快速跳把、快速换弦、变革把位等难度较大的乐曲已不能胜任。

谱例 42



谱例 43



谱例 44



为了适应不断发展的需要，我们必须要有一个科学的演奏方法，继承传统的基础上吸取其他乐器的优点，对高胡的演奏技法进行大胆的创新和发展。

近年来，高胡汲取了小提琴的换把和跳把技巧，结合高胡本身的特点，使用了变格把位及自由跳弓等技巧。在发展高胡的演奏艺术上进了可喜的一步。使用新的演奏技法，会不会失去原来的特色呢？不会的。广东音乐本身就是发展粤剧中的小曲和吸收其他民歌的优点，不断变革而成，新的技法是在保留传统技法的基础上汲取其他乐曲的优点发展过来的。在演奏过程中还是以传统手法为主。新的演奏技法完全不会使广东音乐失色，而且在广东音乐的演奏艺术上增添了新的内容，进一步焕发传统演奏技法的青春。

几十年过后，也许现在的演奏方法已成为传统，又一种更科学的演奏技法将取而代之，这是事物发展的必然规律。只有不断创新，广东音乐才能适应时代发展的需要，才能永葆艺术生命的青春而立于不败之地。

三、几点建议

1. 随着广东音乐的影响日益增大，求学者越来越多，但演奏广东音乐有很多不同派流，各有所长，这样对初学的人来说是一个矛盾，不知学哪一家的为正确，为了方便初学者起见，笔者建议是否可以将一些有代表性的广东音乐整理成一个较为固定的、有弓、指法等演奏符号的版本，以供初学者自习，而不必要百

分之百的真传才学到广东音乐。

2. 现在在广东音乐的演奏上存在一些不良倾向，某些人为了适应所谓流行音乐的需要，为了赚钱，将原来比较抑郁的乐曲改编成为轻音乐形式演奏，根本上歪曲了乐曲的本来面目，这样做失去了广东音乐本身的意义。我们作为音乐工作者对艺术是要负责任的。

3. 建议作曲家们创作些富有时代精神的作品，并希望有更多更好的广东音乐作品问世，我们的宣传机构对广东音乐多作宣传（多演出、多广播、多出卡带和唱片），以扩大影响。

4. 以前高胡以演奏广东音乐和伴奏粤曲为主，现在高胡在民族乐队中已经有了很大的作用，我们在演奏和教学过程中要注意全面发展，学习面要广些，除了演奏广东音乐和伴奏粤曲外，还要演奏其他民族乐曲和外国的优秀音乐作品，以适应日益发展的音乐事业的需要。

5. 近百年来，广东音乐的特点和风格一直随着时代的变化而逐步发展，形成独特的风格。特别在 1949 年后，广东音乐无论在作品的题材、乐器的组合、演奏技法等方面都有较大的进展，故此，笔者建议有关部门多组织有关方面人员加强对广东音乐的挖掘和研究，以及多举行学术讨论会和高胡比赛等活动，以利于共同切磋，交流技艺，促进广东音乐的发展。

以上是本人的一些见解，有不足之处，望同志们给予帮助和指正。

（原载《广州音乐学院学报》1982 年第 3 期、第 4 期）

论“粤乐”乙凡线表现的音乐形象

黄锦培

释　　题

本文题意，“粤乐”包含粤剧及广东音乐的音乐。“粤乐”的旋律构成，在广东传统称谓，分为“正线”或称“合尺线”，以及“反线”或称“上六线”，另一种正线之支流有“士工线”，还有一种称“乙凡线”的。以线来称这些旋律构成，来源于伴奏的主要乐器“二弦”的空弦调弦的音名，如以“合尺”二音名为空弦的就称“合尺线”，以“士工”二音名为空弦的就称“士工线”，以“上六”为空弦的就称“上六线”；但“乙凡线”是以“合尺”二音名来调空弦的，并没有以“乙凡”二音名来调空弦，这是一个特殊例子。

广东的“粤乐”旋律构成有它自己的传统规律，习惯于欣赏广东“粤乐”音乐的人，有他自己一套逻辑形式的理解。生活在“粤乐”领域中的人，他们对“粤乐”的音乐形象是有深刻认识的。但对一些很少接触“粤乐”的人，企图对它们进行介绍或解释，或更进而想对些学过西洋音乐知识的人们，企图对他们说明“粤乐”的规律，并想让他们借鉴西洋的音乐理论作曲方式来进行对“粤乐”的创作，那就要费一番功夫了。

从“粤乐”的发展历程来看，和其他地方乐种有相似之处：一是民间艺人以他们的传统音乐知识来创作，另一是学习过西洋音乐知识的所谓新音乐工作者对“粤乐”进行创作。这两种从不同音乐教育得来的知识进行创作的人，其作品是自然不会有相同之处的。更有一点不同之处，就是两种人的生活经历不同，他们的思想意识不同，他们对社会事物的感情不同，他们的作品便会出现许多的不同了。

本文的主旨，是想向曾经学过西洋音乐知识的人，介绍粤乐的“乙凡线”的形式及所表达的思想内容。由于传统的形式及素材和现代西洋的音乐形式及素材有所分别，所以先要费一些文字来解释一些传统的形式及素材，使其与西洋的形式能对比得上，然后再谈一下如何尝试运用西洋的作曲方法来创作传统的“乙凡

线”的乐曲，或是说如何尝试运用粤乐的“乙凡线”来创作新的乐曲。

至于对有些一点西洋音乐知识都没有学过的人，他们本来已在多年实践中运用“乙凡线”创作了不少东西，这一些人今天还是存在的，我们应当虚心向他们请教。本文写得对不对，应请他们指点出来。在创作乐曲的实践中，有些问题是要商榷的。在“乙凡线”中，第一个最主要的问题便是音律问题，因为粤乐的音律与西洋的十二律音律有一些差别。粤乐的“乙凡”两音是纯五度的，可是西洋十二音律的7̣ 4两音却是减五度，如果以十二音律来奏粤乐的“乙凡线”，不外乎三个方法：一是仍用减五度，二是升高4半音，三是降低7̣半音，以使7̣ 4两音成纯五度。如果这问题不解决，那将是一个难题，因为我们不能使西洋乐器按粤乐的音律来奏。以上三个方式，一般是采用第三种，即降低7̣半音来奏，较为接近。事实上有很多简谱记“乙凡线”的乐曲，如《昭君怨》，都用♭7̣来记谱，或索性把5̣音改为6̣音，♭7̣音就变为1音。如《昭君怨》的“2 2 4 2 4 5̣”改为“3 3 5 3 5 6̣”来记谱了。但这样用西洋乐器来奏“乙凡线”的乐曲，有牢固的粤乐音律观念的人，他们对7̣音的无论是♭7̣或原7̣都是听不惯的。所以在这年代中有存在使用两种乐律的实际情况，看发展趋势，应是十二律渐占多数，传统的粤乐音律渐趋少数，看来在演变中。本文在向西洋音乐学者介绍时，还是用十二音律来阐述为主。但为了使对传统的乐曲先有更深入的了解，先以工尺谱来解释“乙凡线”的旋律构成，然后再以十二律来对比阐述，这样做法，虽稍费事，但也是必要的。因此，未学过工尺谱的读者，应先学习一下工尺谱的唱法，以此作为对粤乐的“乙凡线”得到更好地了解的工具，实属有益。但又有一难题在前，就是：为了唱“准”粤乐的音律，还得有一个粤乐音律的乐器来引导，因为以十二律的乐器来引导唱粤乐音律是不可能的。如果有一管粤乐音律的笛子，或秦琴、扬琴，或无品乐器的二胡（须请有粤乐音律观念的人来奏）等来引导，则对“乙凡线”的唱法会更贴切些。

一、粤乐的音律

现代普遍流行于国际上的音律，通常是十二音律，即在一个八度之内划分为十二个音级。我国两千多年前也是通常用十二音律制度的，可以从出土的编钟实物得到证实。我国的七弦琴也是十二音律的。只是在民间流行的乐器上所用的音律，通常是七音律，所谓七音律，即在一个八度内划分为七个音级。广东的粤乐

也是应用七音律。

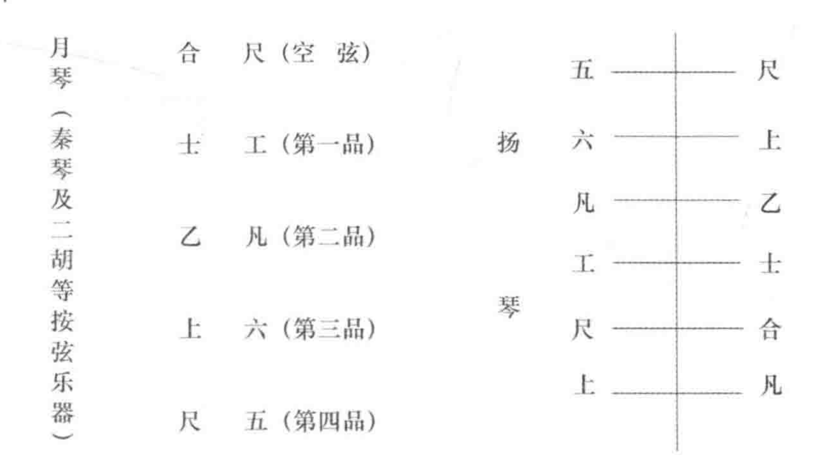
音律的划分主要在乐器的工艺制造上来确定。人的生理功能本来没有划分音级观念的可能。人的发声器官、手足的顿拍是没什么可能发出确定的音级，人的嗓子发音是有高音区及低音区之分，但其中如何明确地划出音级是较困难的。人对音级的划分，还是依靠身外的发声器物。我国传说最早时是黄帝命伶伦去昆仑山之巅采取竹管，依凤凰之声，制定律管，这样就产生了对自然界的音律进行划分的制度。远在黄帝时期已有十二音律的制度了。当然，这是一件难以证实的历史事实。但可以知道，我国早已有十二音律制度的发明。而早期这音律的制定是以一种物体来制成的，人声依这物体来模仿歌唱，经过多年的实践，于是人对音律便有了确定的观念。但是，后期我国民间广泛流传的乐器，种类繁多，其中，一种有固定音阶的乐器如箫、笛等，或有品格的乐器如月琴、阮琴等，又流传另一种音律制度，就是七音律。这两种音律便成为我国音乐制度的基本音律。在实际音乐生活中，七弦琴、钟、磬等的音律是以十二音律为基础的，这类乐器制作较复杂，难以广泛流行，只有少数有条件的人才能获得这种乐器来玩奏，于是只在少数人之间流传。而另一种乐器，如箫、笛及月琴、阮琴等就较易制作，易于广泛流行，这类乐器大多是以七音律为基础的。

十二音律以七弦琴来划分，它运用泛音的方法来划分十二音律。后来，还有一些数学的计算来确定十二音律的制度。十二律制又有从数学计算出来的纯律，及后来在实践演奏听觉加上计算出来的十二平均律。这两种十二律制度虽然相差不多，但都是音乐律制的一个实际差别。而在演奏实践中，人的听觉还不至于这么精确，两种十二律制都在使用中，听众是不易觉察出来的。一般来说，十二平均律制是较为普遍实用的，尤其是在键盘乐器上，如钢琴之类；而管弦乐就不免稍存差异了。这是自然的法则。但人在欣赏音乐时，并不会专在分析音律上费神，所以音律的微小差异是可以通得过的。

七音律也同样存在这种情况，它的差异比十二平均律更大。主要体现在乐器制作工艺上，以及在合奏水平上。如果一个乐队的水平是统一在一种音律上的，听众是不会产生刺耳难听的感觉的。如果七音律的乐器与十二音律的乐器在一块儿合奏，就会令听者产生不悦耳的感觉。在粤乐是存在这种情况的，而在实际演奏时，则还是十二律的乐器如萨克管迁就七音律的乐器，用吹气力度或按音指法来互相迁就，以保留粤乐的七音律风格，尤其是在演奏“乙凡线”的曲调更应迁就七音律。这样演奏法互相迁就，是不会很谐和的，但听众一般不会那么尖锐地挑剔，也就通过了。但到了近年，粤乐有了更大的发展，有复音的和声乐曲出

现，这音律便须遵守一个统一的音律制度。一般说来，七音律正在趋向于十二律过渡，虽然还可以听到两种音律制度同时在一乐队中合奏使用，但经过专业院校训练的青年乐手，大多数都遵守十二律制。粤剧伴奏的乐手还是有使用七音律的，因为有许多粤剧团的乐师还有向传统老师学习，同时，他们所使用的乐器如箫、笛、扬琴、月琴或秦琴的固定音高还是七音律制度，其他没有固定音位的按弦乐器如二胡、二弦等，它们也以七音律制来按音的。

表 1



从上表可以看到，“工凡六”、“士乙上”都是相隔一个相等音，士工、乙凡、上六都是纯五度音，比起十二律制的音高就不同了。工尺谱只有七个音的读谱及记谱，没有十二律制的半音唱名及记谱。从七音律的音阶进行看，无论读谱名称如何唱法，它的实际音高都没有变动，因为它没有半音变化。因此，我们观察它的“变线”，如“合尺线”变“上六线”，或“合尺线”变“乙凡线”，它们的实际音高是一样的，只是在旋律构造上产生变化。至于“合尺线”变为“士工线”，就有音高的变化，如果用五线谱来记谱则如下：

谱例 1

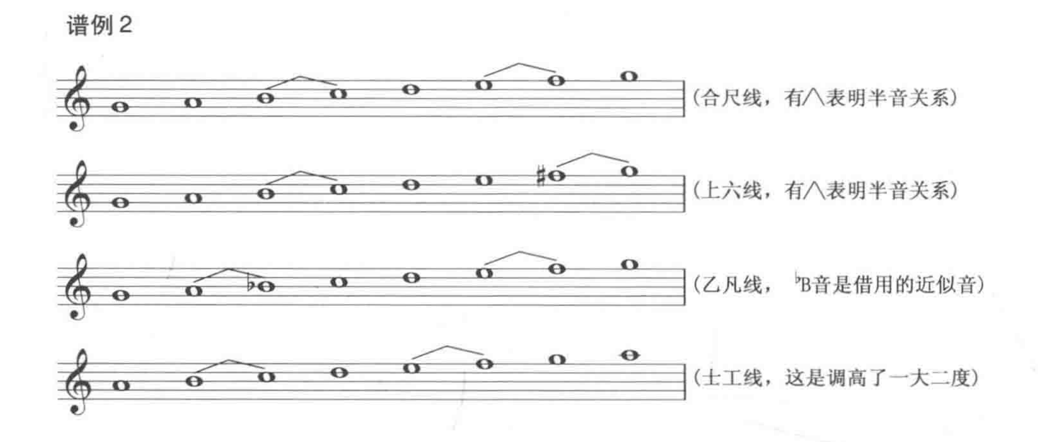


以上三种线唱名不同，实际音高相同，只是在旋律构成上有不同。



广东音乐乐曲中有《七重天》，是把一首《上云梯》小曲变“七个线”来奏，听来音阶一样，只是把主音音高变动一下。何柳堂作了一首《七星伴月》乐曲，也是翻七个线的，在音阶上听来还是一样的，只是主音音高变动了。也就是说，粤乐的音阶音律只有那么七个音阶，变来变去还是这七个音阶，不像十二律有半音的变化。如果以十二律制用五线谱来表示，则如：

谱例 2



以十二律制来变七个线，那就需要变动一些半音了。这种半音，在广东传统乐器上是缺少的。当然，近年来已有了不少改革，可以奏出一些半音，但也不是所有乐器都已改革了，所以，广东粤剧及广东音乐都长期保留在只是以 C 调为基本音，奏来奏去都是这七个音的曲调，直到近年来才有一些改革的尝试，但普遍流行的还是这七音律制。大胆的尝试是不易于推广的，在今天还是两种乐律制度同时存在和普遍使用的时期。在“正线”的旋律构成上，用十二音律与使用七音律其差别是不太明显的，可是在“乙凡线”旋律构成上是会出现较大差别的。其解决办法可在实践中去作一些试验。

二、“线”与“调式”

“线”是广东粤乐的称谓，一是指主要伴奏乐器的空弦音名，如“合尺线”、“士工线”。“调式”是从西洋音乐术语中传来。近来，有人把两种名词混合起来用，称“合尺线”为“5̣ 2调式”，“士工线”为“6̣ 3调式”，“乙凡线”为“7̣ 4调式”等，这样混合起来的称谓，不能说明旋律结构内容，易于混淆不清。

首先，笔者想从粤乐传统逻辑形式来解释“乙凡线”，然后再试图用西洋的音乐形式来解释“乙凡线”的旋律构成方式。

粤乐的乐种来自汉族各地区的民间乐曲及戏曲、曲艺，来自二黄戏曲的旋律用的是“合尺线”，这个曲种与京剧的二黄曲调一样情况，广东也叫二黄。这种二黄“合尺线”占广东粤乐曲调一个很大的比例。广东流行的“南音”也用“合尺线”，“乙凡线”就是从“合尺线”变化出来的。广东戏曲中还有“梆子”用的是“士工线”的，这也和京剧中的“梆子”一样，但京剧叫它是“西皮”。广东粤剧也有“西皮”曲调，那是和京剧中的“四平调”相似。总之，几种曲种互相流传，名称略不相同。而广东的“西皮”和京剧的“四平调”同样用“合尺线”的。至于用“上六线”的，来源于江南一带的小曲或曲艺的曲调为多。还有来源于采茶戏的，多用“尺五线”。就这样，“合尺”（5̣ 2）“士工”（6̣ 3）及“上六”（1 5）与“尺五”（2 6）四种定弦调弦的曲调，成为广东粤乐的主要伴奏形式，其中又以“合尺线”较为常用。所以叫它作“正线”。从这“正线”翻成“上六”二音称为“反线”；还有变音的“乙凡线”，也是以“合尺”空弦为基础的。至于“尺五线”则较少用。

粤乐的曲调线条进行，有些是由语言发音的“声调”为基础的，但也有些是由乐器的演奏手法来影响定型。所以伴奏乐器的空弦定音对旋律的关系也不小的。当然还有其他因素，这里单讲其中一点：关于乐器在伴奏时，它的空弦和旋律构成关联的几个例子（这些例子都用工尺谱记谱来举例）。工尺谱在广东粤乐中一般如下：

表2 广东粤乐简谱与工尺谱对应表

简谱:	1̣	2̣	3̣	4̣	5̣	6̣	7̣	1	2	3	4	5	6	7	1̇	2̇	3̇	4̇	5̇	6̇	7̇	1̈
	仩	伬	仜	仉	合	士	乙	上	尺	工	凡	六	五	一	生	伬	仜	仉	六	伍	亿	徃

超过这三个八度的记谱是不见用的，因为一般旋律都只用三个八度来构成，一般乐器的音域也在三个八度之内。当然是会有超过三个八度的音域，超过三个八度的记谱符号可以引申如高的$\ddot{2}$用伬等，低于$\underset{\cdot}{1}$的$\underset{\cdot}{7}$可用亿等。不过在传统乐曲中是很少见的。至于每一个音的绝对音高，是比较活动的，可以说是一个不固定的“首调”记谱唱名。传统的定音法以笛子的音高为标准，也有以唢呐的音高为标准的。如果以笛子的“筒音”作为“合”（$\underset{\cdot}{5}$），字音就称这音高为“合指合”（前一个合字指全部音孔都掩闭着，广东人称全都合起来之意，后一个合字指“合”——$\underset{\cdot}{5}$音）。如果开一个手指作“合”音，则称“一指合”。这样，这个调就升高了一个音高了。如果“合指合”作为C等于1音，则“一指合”作为D等于1了。如此类推。因为各个笛子的音高都不完全统一，所以，它的绝对音高并不绝对相同。不过，近来乐器制造逐渐统一，虽然还有一点差别，而相差是不会太远的。一般笛子的筒音等于G，即“合指合”等于C调，这跟江南的笛子或北方的笛子都不相同。因为笛子的音高难以随时变动，所以一些可以随时变动音高的乐器如二胡、二弦、月琴、三弦等都依笛子音高来定音。笛子是七音律的乐器，因此，其他乐器也依笛子奏七音律。近年来，笛子也有向十二音律改革的，所以笛子这乐器存在着七音律和十二音律两种乐制。而粤乐中奏“乙凡线”时，以七音律的乐制普遍些。

按传统形式，凡是奏“二黄”曲调用“合尺线”，奏“梆子”曲调用“士工线”后来，大概是19世纪末前后出现了以“反线”（即“上六线”）奏“二黄”，而以“乙凡线”奏“二黄”却稍晚一点。但是，却没有“梆子”（即“士工线”）曲调变成“反线”或“乙凡线”的。曲艺中的“南音”却有“乙凡线”，但没有“反线”的“南音”。小调曲或纯器乐曲用“乙凡线”构成的是占不大的比例的。如《昭君怨》等。传统的广东音乐曲用“乙凡线”制谱的不会超过十首。后来新作品运用“乙凡线”制谱也不多。广东音乐曲用“尺五线”是非常少的。粤剧音乐也很少见。在一些小调如《陈世美不认妻》等，后来也用“正线”来奏了。但原来的调有低音的伬（$\underset{\cdot}{2}$），整个曲调用“尺五线”来奏是很顺手的。曲例如下：

谱例3 《陈世美不认妻》

X　　、　、└X　、　、└X　、　、　、X　、　、└X　　、
仜 合 士 上 合 仜 合 士 上 合 合 上 士 合 上 尺 工 尺 工 尺

、　、　X　、　、└X　└　　、　、　X　　、　　、　、　　X└
合 士 尺 上 合 士 士 士 合 仜 伬 士 合 仜 合 士 乙 士 乙 尺 士

这曲调如果用“合尺线”来奏就不那么顺手。其法有二：一是翻高把位，二是高低音忽上忽下地借换。如第一种是：

谱例 4

X 、 、└X 、 、└X 、 、 、 X 、 、└X 、
工 六 五 生 六 工 六 五 生 六 六 生 五 六 上 伬 仜 伬 仜 伬

、 、 X 、 、└X └ 、 、 X 、 、 、 X└
六 五 伬 生 六 五 五 五 六 工 尺 五 六 工 六 五 一 五 一 伬 五

第二种方法是：（合尺线没有低音仜）

谱例 5 、

X 、 、└X 、 、└X 、 、 、 X 、 、└X 、
工 合 士 上 合 工 合 士 上 合 合 上 士 合 上 尺 工 尺 工 尺

、 、 X 、 、└X └ 、 、 X 、 、 、 X└
合 士 尺 上 合 士 士 士 合 工 尺 士 合 工 合 士 乙 士 尺 士

用第一种方法翻高把位来奏，旋律型没有改变，不过是音区高了一些。用第二种方法来奏则旋律变了一些，因为没有低音仜伬，以高音工尺来代替，听起来已变了样了。这样的变动，在受过西洋音乐训练的人听来是会觉得不那么顺的。如果新创作的群众歌曲也这样忽高忽低地变动，会变成不可想象的怪味道。但在广东民间音乐的合奏中却存在这种情况，因为在几件合奏乐器中，有些乐器如三弦、扬琴、提琴（一种广东形的中音板胡）有低音仜伬，这样互相迁就，仍可突出地表达乐曲的原形。如果有人声来唱这曲调就更不成问题了。如果单用一把二胡或二弦用“合尺”定弦来奏就只能用上述二法之一。

笔者举这例子可以看出，由于我们的民间乐器的构造特点，因而“线”（即空弦调音）是对旋律产生有机联系的。

又如果“士工线”，因为这二弦只有最低音士（即$\underset{\cdot}{6}$音），它不能奏$\underset{\cdot}{5}$音，于是到了奏$\underset{\cdot}{5}$音时，就翻高八度奏六（即5音）。由于这样翻高，就构成一种高亢

的旋律音形。如下例："士上合仜"，因为没有合仜二音奏成："士上六工"，这样就形成高亢的音调。

从这些例子可以看到，"线"在粤乐的意义，跟西洋称谓的调式是有很大的不同。如果以"士工线"作为6̣ 3调式，也就更不相对的了。西洋所谓调式，是以终止音及半终止音为准则的；比如，一首歌曲的最后终止音是6̣音，半终止音是3音，就称为6̣ 3调式。其实，这种称谓是我国借鉴西洋而撰造出来的。西洋的调式称谓也没有这种方法。我国古代以宫、商、角、徵、羽来称呼调式，西洋在古代希腊对调式的称谓是借用一些古代民族名称，如多里亚、弗里几亚、利比亚等名来称谓调式，到近代就以大调、小调来称谓调式。近年我国也仿照我国古代以宫、商、角、徵、羽等音名来称谓各种调式。但广东音乐作为一种民间音乐，并不流行以调式来称谓，而以"线"来称。在这里，也先运用这种形式来解释广东音乐中关于"线"的转变，然后再借鉴西洋近代调式来解释广东音乐的调式问题，虽是琐碎一些，但这样会清楚一些。

粤乐中的"线"的转变，不同于西洋音乐的变调。"线"的转变，旋律型也转变了，跟着所要表达的感情也起了变化。以粤乐的"正线"转"反线"或转为"乙凡线"相比，"正线"表达一种开朗的感情，但"反线"则表达稍带忧郁的感情，而"乙凡线"则变更为表达忧伤的感情了。由于粤乐只有七音律，它的变"线"不同于西洋的变调。比如西洋大调变为小调，在三音上降半音来达到变化，而粤乐的转"线"是没有半音可降，它借助于旋律型的变化来达到。西洋的调性理论是不能完满地解释粤乐"转线"情况的。因为粤乐从"正线"转为"乙凡线"不是简单地把7̣音降低半音来达到。同样地，"正线"转为"反线"也不是简单地把"上"（即1音）移上五度（或称下四度）使C大调变为G大调就能满足，它还得借助于旋律型的变化。有人曾把粤乐的"乙凡线"解释为西洋的"G小调"，那是难得到完全准确的。但是，如果以十二律的乐器来奏"乙凡线"曲调，情况就要相应照顾了。如前述的三种方法中采取把7̣音降低半音，则会变为G小调形式了。又如果把这G小调用西洋的三种小调形式来比喻，则因为粤乐的导音4到5音，4没有半音，于是就成为"自然小音阶"的G小调。但更重要的是它的旋律型，如果简单地把2 4 6三个音作为G小调5̣ ♭7̣ 2主和弦的属和弦音，而不注意研究它的旋律型是怎样进行的，那是会使粤乐的"乙凡线"变为另外一种音乐性质的。因为粤乐是一种单旋律的音乐，旋律的进行是占很主要的位置。所以在未加仔细透彻研究粤乐的旋律进行法则之前，先作一些简单的调性

定名，是会使人得不到正确答案的。如果我们先仔细分析研究粤乐“乙凡线”旋律法则，再参考西洋的调式转化法则，两相结合，再经过多次实践试验，以后，一定会寻求到一个较圆满的答案来。而这个正是我们要求解决的课题，因为七音律无论怎样长期保留下去，十二音律还是在不断发展的。十二音律如果也能演奏“乙凡线”，使音乐丰富，岂不是比停留在原来的形态更增加一些表现力么。

三、“正线”转“乙凡线”法则

粤乐的“正线”开始音与终止音是“合”（即$\underset{\cdot}{5}$音），按五音序列应是“合士上尺工”。如果转为“乙凡线”的五音序列应是“合乙上尺凡”。在“正线”构成的旋律，“合”是终止音，“上”（1）是“半中音”，“尺”是“中音”，而“士”、“工”两音起决定“线”性的作用。至于在“乙凡线”则除了“合”、“上”、“尺”三音的性质不变外，“乙”、“凡”两音起一个决定“线”性的作用。就是说，“正线”中的“尺上合”三音与“乙凡线”的“尺上合”不变；可是到了转线的时候，“正线”的“士工”两音，就变为“乙凡”两音了。试举例如下：

谱例6　《八板头》

“正线”　工 工 士 尺 上　合 士 上　士 上 上
“乙凡线”凡 凡 乙 尺 上　合 乙 上　乙 上 上

“正线”　上 工 尺 （略） 工 尺 上 士 合
“乙凡线”上 凡 尺 （略） 凡 尺 上 乙 合

谱例7　《连环扣》

“正线”　士 上 士 上 尺 尺 尺　工 尺 尺 工 六
“乙凡线”乙 上 乙 上 尺 尺 尺　凡 尺 尺 凡 六

“正线”　工 六 士 上　尺 工 合 工 合 士 上
“乙凡线”凡 六 乙 上　尺 凡 合 凡 合 乙 上

上面两例是一种对比谱，实际演奏是略有变动，“工”音有时也改为“尺”音，但“士”音一定要改为“乙”音。这样看来，“士”转“乙”较为必要，起转线的主要作用。而“工”则稍为灵活，甚至可以保留“工”音不变也可以。但是，这“工”音保留得过多，或保留在显著的地位，那“乙凡线”的典型特色会减退一些，甚至变为一种混合型的“乙凡线”。这个将在下文再详述。而严

格的“乙凡线”应注意“凡”音的出现要适当，如果认为“凡”音有时会太刺耳，或可改为“尺”音较为顺当。如《八板头》中的“凡凡乙尺上”可改为“尺尺乙尺上”，但如果改为“工工乙尺上”就不典型了；若改为“尺凡乙尺上”也较为顺当些，亦不失“乙凡线”型。

这样一字音之改，就把整个旋律形态转变为另一形状，是非常独特的。

这种变化其实不是粤乐才独有，在秦腔音乐中有“花音”及“苦音”之分，也是使用这个把6̣ 3二音变为7̣ 4二音的方法。广东的汉调音乐也有“硬线”及“软线”之分，也是使用把6̣ 3二音变为7̣ 4二音的方法。广东的潮州音乐有“重六”及“轻六”之分，也是使用这种方法。其他地方音乐也许有这种方法。应该组织一个调查，这样可以把我国汉族民间音乐做一个比较，进行分析研究。

当然，各地的具体旋律进行方法是各不相同的，上面一段叙述了“正线”转“乙凡线”的方法，下面再试谈它的进行。

四、粤乐“乙凡线”旋律进行法则

粤乐的表现方式是单音旋律，所以研究它的旋律进行法则（以下简称旋法）是首要的工作。研究它的旋法，首先要集中大量材料，选出其中典型的例子，经过归纳分析，然后加以阐述。

粤乐在粤剧及曲艺中，它的“乙凡线”是由“正线”的“二黄”及“南音”转变而成。至于在广东音乐曲中，较早出现的“乙凡线”曲调有《昭君怨》及《寡妇弹情》二曲，稍后出现《双声恨》，也有“乙凡线”中间插一段“正线”。还有一首《寡妇诉冤》，有以“正线”来唱，也有以“乙凡线”来唱。借这一首曲来说明“正线”变“乙凡线”法则是明了的。因为这首曲用两种线奏都同时流行，不是称为《寡妇诉冤》，而其他一些曲调，如《昭君怨》等就不行了。《昭君怨》向来没有人用“正线”来奏的，真的要用“正线”来奏，就不知变为什么曲调了。如：“尺尺凡尺凡合”变为“尺尺工尺工合”就没有什么《昭君怨》的曲意了。可是这首《寡妇诉冤》倒可以同时用两种线来奏，都能表达这个曲调的曲意。在一些传统广东音乐或粤剧音乐中，“正线”是较老的传统，“乙凡线”什么时候开始流行开来的则难以考证，但可以肯定的是，“乙凡线”必是比“正线”出现较晚。粤剧早期用官话唱时，可能不会有“乙凡线”出现。今把《寡妇诉冤》一曲举例如下：

谱例 8 《寡妇诉冤》

“正线” 工 尺 尺 尺 六 士 上 士 合 仜 合 士 上
“乙凡线” 凡 尺 尺 尺 六 乙 上 乙 合 伬 合 乙 上

“正线” 尺 上 尺 工 上 工 尺 尺 尺 六 士 上 士
“乙凡线” 尺 上 尺 凡 上 凡 尺 尺 尺 六 乙 上 乙

“正线” 合 仜 合 士 上 尺 上 尺 工 上 （下略）
“乙凡线” 合 伬 合 乙 上 尺 上 尺 凡 上 （下略）

《寡妇诉冤》这首曲，1905 年在日本石印的《歌台帜》曲本已有登载。1953 年笔者访问过当时已 90 岁的老艺人用唢呐奏此曲是用“正线”奏的。上面所举两例，“正线”是登载在沈允升编的《弦歌中西合谱》中，“乙凡线”是登载在《弦歌必读》曲集中。至于民间流行演奏，在 30 年代后期多半用“乙凡线”演奏。另一首曲《连环扣》，据说是严老烈根据《寡妇诉冤》一曲来改编的。据老前辈们说，他们在 20 年代后期初听此曲是用“正线”奏的，到 30 年代前后，都流行用“乙凡线”奏，而用“正线”奏《连环扣》几乎绝迹了。至于《寡妇诉冤》一曲是以“乙凡线”为常用的调子。

谱例 9 《连环扣》与《寡妇诉冤》“乙凡线”



尺　六　乙　上　合凡合乙

尺尺尺凡六合凡六乙上尺凡合凡合乙

上凡尺上尺凡上

上凡尺六凡尺上尺上

从这例子可以看到主要的法则是“正线”的“士工”两音转为“乙凡线”的“乙凡”两音。但在具体进行转线时，有些乐章并不那么呆板地硬套，尤其是在一些花音较密的时候，其灵活性更大。如：

“尺上尺工上”转为“尺上尺凡上”，也可转为“尺六凡尺上”。但转为“尺六凡尺上”就不大好听。如花音密一些，一拍中有八个音之时，“正线”的“尺上尺工上”转为“尺工上工尺上尺工上”，“乙凡线”就转为“尺凡上凡尺上尺凡上”，或转为“尺凡六五六凡尺凡上”。如果将其转“正线”就是“尺工六五六工尺工上”。如果扩大一点则为“尺工六生五六工尺上”。

在花音进行时，有一种习惯语汇法则，如果过分变动，与传统法则相悖太大，就会变为另一种音乐，或变得不大顺耳。这种法则多半是在实践演奏中获得，这里只可以讲一点普通的法则。加花音，一般在慢节奏中进行，如速度过快，则花不便加得太多。如一分钟内奏六十个音，同音的两拍相连，如：“尺尺”这种情况，如果二音之间加一花音，一般是加一个相邻音，如“尺工尺”；这时如果转“乙凡线”，就转为“尺凡尺”但如果在“正线”时，用加下邻音如“尺上尺”，转到一个“乙凡线”时，改为“尺乙尺”，固然没有什么不好，但在“正线”中也会同样用“尺乙尺”的，这个特点就不显著。但如果是“合士合”转“乙凡线”时，转为“合乙合”，就显著些了。如果同音相连二拍之间加两个音，如“尺工六尺”转“乙凡线”转为“尺凡六尺”就不错。如下花音“尺士上尺”转“乙凡线”时转为“尺乙上尺”，也就可以。如果两个相同音相连二拍之间加三个音，如“尺工六工尺”，转“乙凡线”时转为“尺凡六凡尺”，虽然没有什么错，但通常把它改为“尺六凡六尺”较为顺耳。如果用下音加花如“尺上士上尺”转为“尺上乙上尺”就很好。但下音的花音如加作“尺士上士

尺”，转“乙凡线”为“尺乙上乙尺”，这样的花音本来没有什么不对的，但都是很少用的。这里面就有一些传统习惯的因素存在。这和语言文法也有相似之处。有些语句，虽然也能达意，但按习惯却很少用的情况也是有的。在这部分中，主要讲“乙凡线”旋律进行法则，为了说明它的特点，特举“正线”与“乙凡线”的转换为例。其中关键一点就是士工两音转为乙凡或乙尺两音为要。如“合士上尺工六”转为“合乙上尺凡六”就可成立。但“乙凡线”的工音也有时可用的。至于士音虽然也有时可用，但要审慎一些，以免混淆。到了具体实践运用时，还有一个传统习惯的乐汇结构问题。这种传统习惯就不是三言两语讲得清的，还得在下面另章谈论。

五、“乙凡线”在十二音律中的“借音”

粤乐的“乙凡线”是七音律制的特点之一，但近代的粤乐使用十二音律乐器如何奏法，就产生“借音”问题。如果是“正线”，“合士上尺工六”跟十二音律的“5̣ 6̣ 1 2 3 5”相差不大。但转到“乙凡线”时，出现了“乙凡”两音，在十二音律就有借用♭7̣、4，或7̣、4音的问题出现。这7̣ 4两个音和“乙凡”两音，在七音律与十二音律之间的差别就很明显了。

一般说来，“正线”的“乙凡”两音，从七音律转换十二音律乐器时，用7̣、4两音，虽然有点差别，但还可以听得过去，但到了“乙凡线”时，4音用原音是听得顺的，7̣音如果用原音不如用♭7̣音为宜。这可以从《昭君怨》的有些记谱中反映出来。《昭君怨》的原谱，在广东音乐的记谱中头一句是用“尺尺凡尺凡合”，译作简谱时用“2 2 4 2 4 5̣”。但在外省如上海、西安、东北等地出版的广东音乐曲集中，往往记作“3 3 5 3 5 6̣”的，因为他们以十二音律的观念来凭唱片奏出的音来记谱，似乎把7̣降低半音为合适些，他们把5̣ ♭7̣ 2索性改为6̣ 1 3来记谱，原来G当5̣音变为G当6̣音了。这样，“乙凡线”的音序排列以C当1的“5̣ ♭7̣ 1 2 4 5”，变为♭B当1的“6̣ 1 2 3 5 6”，如果C当1的3音不降半音，则♭B当1的4音就要升高半音了，这样的排列，和我国唐代从西域传入的羽调式音序排列相似，那是：

表3

十二律	羽	变宫	宫		商	角	变徵	徵		羽
十二律	6̣	7̣	1		2	3	·4	5		6
广东七音律	合	士		乙	上	尺	工		凡	六

但通篇《昭君怨》省却了“变徵”这个“工”音，而只用“合士乙上尺凡六五”这几个音构成这曲调，省却这个♯4音，就少掉一个音免却“疑调”问题，于是索性用6̣ 7̣ 1 2 3 5 6这几个音来记谱，成为一个自然短调音阶排列但缺去第六音这个♯4 音。这样的自然短调就成为广东音乐的“乙凡线”的“调式”了。有些人就得出这么一个结论：说广东音乐的“乙凡线”就是和西洋调式的“短调”调式一样。这样简单的理解不是什么大错误，因为它二者确有相同之处。但如果进一步探讨，这样用西洋的“短调”调式来创作广东音乐的“乙凡线”乐曲，却有些不尽相同之处。其差别在于广东音乐“乙凡线”的旋律进行法则和西洋的“短调”进行法则不同，其特征在于这个♭7音是一个“借用”的音。如果借用7̣音又更不像“乙凡线”的“乙”音了。但把这♭7̣音“借”定了，就不免把游移的“调式”确定成为5̣ ♭7̣ 2调式，尤其是近年广东音乐使用了和声复音的配备时，不免产生和弦的性质问题。按“乙凡线”的终止音是“合”音，在和弦性质上来看这“合”是主和弦的根音，在应用西洋三度音重叠的和弦法则，很自然地这终止和弦就是“5̣ ♭7̣ 2”，用首调变调来看，也就是“6̣ 1 3”和弦，主和弦既然是一个“短三和弦”，那么这个“乙凡线”就应套进西洋的“短调”调式了。跟着来的问题是属和弦的导音问题，只能用大二度“凡到六”，以简谱首调来表达亦就是“5到6”，这样套上去难免产生不调和的效果。西洋的中古调式复音进行方式可以借鉴，不一定用近代的功能体系和声法则来套用。我们可以先在单旋律进行的法则上探求，然后再试用复音的方式。因为广东音乐的本来形式是以单旋律为主的，后来在几种不同音域的乐器伴奏下，再加上各种乐器的不同演奏手法，才产生多声部的同一旋律的加花演奏方式，还没有使用和弦进行的方式。但是，一定要用大乐队或用钢琴来演奏广东音乐的“乙凡线”，那么，“借音”问题就不免要扩大试探。比如，既然“乙”可借用♭7̣，那么“凡”音也可借用“♯4”，这个“♯4”进行到“5”，就起到功能和声体系的导音作用了。这一部分是谈“借音”的问题，因为十二音律已在实践中进入广东音乐领域中了。

这个“乙凡”两音，是可以借7̣、♭7̣，又可借4、♯4，主要看旋律进行的传统习惯。我们要保留广东音乐的传统形式，不然，就变成别的一种音乐了。但到了加强某种效果的时间，是可以作扩大的“借音”的。可要注意保留广东音乐的传统风格；何况，西洋的功能和声体系也已起了许多变化，我们当然可以借鉴，自己加以创造。

六、“乙凡线”表现的音乐形象

“乙凡线”在粤乐中不过是一种形式，我们在探求它的形式变化之时，更要注意它所表达的内容，探求它的音乐形象。

音乐形象是一个具体形象，“乙凡线”不过是一种形式，笔者这个题目是指粤乐运用“乙凡线”所表现音乐形象的手段。一种形式的出现，一般地说是由于内容所需要。这“乙凡线”的出现是为了表达一种忧郁、哀愁或悲惨的心情而用的。

在1919年出版的《琴学新编》中登载的《客途秋恨》这首“南音”曲谱，在唱到悲苦情绪时就转为“乙凡线”，当时又称为“苦喉”或“梅花腔”。“苦喉”指表达悲苦情绪的腔调之意，“梅花”可能是这首曲中有“梅花为骨雪为心”一句曲词。但总的说来，“南音”在叙述正常情绪时用“正线”，到了表达悲苦情绪时用“苦喉”即“乙凡线”南音腔调。今举这首《客途秋恨》“苦喉”中的一段：

谱例10　《客途秋恨》“苦喉”

```
、　×　、　　　、、×、　、└×
上乙上尺上尺上乙合合上上凡尺　尺凡
你系女　　　　　流　也晓　　　兴

、　　　、×、　　、　　、　×、、└
上尺上乙合乙上（凡合凡）尺上合凡尺
　　　　亡事　　　　　　　不枉梅花

×　　　、　、　　×　、　　　、、
合尺（凡合凡合乙）上尺上尺上乙合合
为骨　　　　　　　雪　　　　　为

×、　、、　　×、　、　、　　×、
六六工尺乙乙上凡凡工尺（尺凡）尺尺凡
心　　　重话我珠玑　　　　　　满腹
```

、 └ ×　　、　　　　、└ × 、　　、
上　上尺上尺上乙合　上上（凡合凡）
呀　原　　　　　无　价呀

、　 × 、　　　、└ × 、　、└ × 、 、 、
六凡上尺上尺凡上　上凡五六　凡六上上
知你怜才　　　　　情重　　　更不嫌

×　　　　、└ 、　 × 、　、　、
尺上尺凡上　尺凡上尺凡上尺上尺上乙
贫　　　　呀　（拖腔）……………………………………

× 、 、 、　　　×
合上上仮伬仮合
………………………………………

上例如果把所有“乙凡”两音转为“士工”两音便是“正线”。但是，这里有些拖腔是特为“乙凡线”而创作的，不能简单地改“乙凡”为“士工”两音便成，它为了表达一种哀愁缠绵的情绪，除了转为“乙凡线”之外，还创作了这个所谓“梅花腔”，这个腔在“正线”南音是没有的。这个腔的旋律型，有点像《昭君怨》中的语汇。如：

谱例 11

、 、　、 、　　、 、　 、
《昭君怨》　尺尺凡上上，　仮伬仮合，

、 、　、 、　　、 、　 、
《苦喉南音》尺尺凡上上，　仮伬仮合，

“乙凡线”的终止音“合”，它的前置音，如果是上行一般是“仮合，伬仮合”，下行是“乙合，上乙合”。而“中音”“上”，上行是“乙上，合乙上”，下行“尺上，尺凡上”。又“上中音”“尺”的上行前置音是“上尺，乙上尺”，下行音是“凡尺，六凡尺”。至于其他大跳音如“上凡，上尺凡”、“尺六，尺凡六”、“尺合，尺凡合”等，还是常见的。广东音乐的作曲法，以短句音汇连缀而成为主，“乙凡线”运用这些基本音汇创造意境，为了表达哀愁悲怨，曲调也以慢速度进行，加重了一哀怨气氛。但到了激愤时，也以短促的乐句，加速节奏来表达。如：

谱例 12

× × × × × × × × ×
上合尺上乙　上合尺上乙　上尺上乙上尺

× × × × × × × × × × ×
凡六凡尺上上尺凡凡六凡尺上尺凡尺上乙

这时速度加快，停止音不在稳定的“合、上、尺”三个音，而停止在“乙、凡”两音，使气氛加重不安定感。这种以“乙凡线”表达的激愤悲怨感，与“正线”表达的激昂奋发感是大不相同的。

粤乐在戏曲及曲艺及器乐曲中以“乙凡线”表达哀怨悲愤的感情，在我国一些其他剧种，如前所述在秦腔、潮剧、汉剧等都有出现的。西洋的“短调”来表达一种哀怨悲愤的感情也是常用的，所以，可以互相借鉴，分别它的同异之处，找出它的特点，加以更好地发挥。

在许多音乐曲种中，还是以“正线”（西洋以“大调”）为主要，这是叙述人的正常感情的一种音调。而“乙凡线”（西洋的“短调”）在比例中，还是占少数的。在粤乐中也是如此。可能是人主要在正常的、欢乐的生活中度过为多数，而哀愁、悲愤是占偶然的少数。

我国在 1949 年前，被压迫者是多数人，因而反映当时人民的情绪，产生了“乙凡线”以诉说哀情。其中典型的曲例已举过如《昭君怨》《寡妇弹情》《寡妇诉冤》，在抗日战争期间又产生了《禅院钟声》《流水行云》等曲。1949 年后，“乙凡线”创作的曲调就不多了。至于在粤剧及曲艺中应用“乙凡线”是为了表达剧中人的哀愁感情而用，那也是属于少数的。

也曾有人试图应用“乙凡线”来创作激昂奋发的“进行曲”的，这是一种尝试。但在广东音乐的《饿马摇铃》一曲，也是以“乙凡线”为主的，不过它在速度上较快，同时使用切分音来变化情绪，因而这曲便成为描述一群马在饿肚时的不安状态，它的哀愁情绪便相对地减弱了。这首曲可溯源于《大八板》，它应用汉调音乐的“软线”变调，而加花音，创作成为《饿马摇铃》，例如：

谱例 13

大八板硬线		3	3	6	2	1	–	5	6
大八板软线		2	2	7	2	1	–	5	7
饿马摇铃	3	2 2 2 3	1 1 2	7· 3	2 2 2 3	1 1	4 2 4 5	5 5	5 5 7

1 - 6 1 | 5 6 1 - | 3 3 6 2 |

1 - 7 1 | 5 7 1 - | 2 2 7 2 |

1 1 11 27 7 0 1 | 2 5 45421 1· 3 | 2223 1 12 7· 3 2223 |

这样看来，“乙凡线”也可以表达一种活泼有力的情绪，这和西洋的“短调”调式也可以用以表达一些激烈的情绪是有相似之处的。如《双星恨》的尾声：

谱例 14

× × × × × × × ×
五 凡 六 尺 凡 六 五 凡 六 尺 凡 六

× × × × × × × ×
五 六 五 六 凡 五 六 凡 六 凡 六 凡 尺 上 尺

× × × × × × × × ×
上 乙 合 合 乙 上 尺 上 尺 凡 上 合 乙 上

× × × × × × × × ×
尺 凡 上 合 乙 上 合 上 合 上 乙 上 乙 上 尺 六

× × × × × × × × × × ×
凡 尺 上 尺 上 乙 士 乙 士 合 凡 六 尺 凡 六

这一段以快速度来演奏，虽然用了“乙凡线”，但还是表达了一种激昂的情绪，并没有哀怨的音调。

这样看来，“乙凡线”可以开拓一个更广阔的天地。即以《流水行云》来看，它应用了“乙凡线”，但情调也不是那么悲伤，不过略带一种“百无聊赖”的情绪，有如“流水行云”似的，稍欠积极奋发之意。但它的旋律流畅顺口，40年代曾为多首曲词填唱，传唱较广。

此曲一开首就以八度开朗的气氛出现。如：

谱例 15

```
×  、 、 ㄴ×  、 、       、        ×ㄴ
合 六 凡  尺 六 凡 六 凡 尺 上 尺 凡 工 尺

、       、      ×    、     、
乙 上 尺 凡 上 乙 士 合 尺 乙 上 尺 凡 上 乙 士

、   ×   、   、ㄴ×    、     、
合  凡 工 尺 凡 六  上 乙 尺 凡 上 上 尺 凡

 、
工 尺（下略）
```

这样又使“乙凡线”开了一个新意。

还有《禅院钟声》在40年代出现后也流行一时。此曲没有什么哀意，但有一种遁世的味道。在曲终时也用了“流水板”，但并不激昂，带有诵经的情趣。如：

谱例 16

```
×   ×   ×   ×   ×   ×   ×   ×
尺 凡 尺 上 尺 凡 尺  上 尺 上 乙 合 仮 合

×   ×   ×    ×   ×   ×   ×   ×
合 凡 尺  尺 乙 上  上 上  尺 凡  凡 六

×   ×   ×   ×   ×   ×   ×   ×
尺 凡 六 五 六  生 生 五 六 凡 五 六  六 六

×   ×   ×   ×   ×   ×   ×   ×
五 六 凡 工 尺  合 尺  凡 尺  凡 尺  乙

×   ×   ×   ×   ×   ×
上  乙 上 乙 士 合 上 伬 仮 合
```

至于《寡妇弹情》（又名《胡笳十八拍》）全曲忧郁哀愁，也是一首典型的“乙凡线”曲调。全曲68板，慢而拖长，虽是古调，但流行不广。可能略嫌沉闷，多用低音，不合群众爱好之故。

结　语

粤乐的“乙凡线”是一种颇具独特的旋律进行形式，它主要是表现哀愁情绪，但也还可以开拓多一些境界。

“乙凡线”用七音律乐器来奏，则传统风格较浓。但时至今日，十二音律的乐器已逐渐推广，如何使用十二音律来奏这“乙凡线”是一个值得研究的课题，主要是“乙”音。有些人已用“♭7̣”来“借用”了，还有人把“乙凡线”的“合”终止音译到简谱时用“6̣”音来代替的，这样便和西洋的“短调”相仿了。如果借鉴西洋的几种“短调”形式，还是可以试用的。“乙”可作为“♭7̣”，“凡”可作为“4”或“♯4”，使“乙凡线”变成近似西洋的“自然短调”或“旋律短调”。借鉴尝试是必要的，不然“乙凡线”便只能永远停留在广东的七音律传统乐器演奏的阶段而不能再前进一步了。但借鉴之时，要注意粤乐的传统法则，不能“全盘西化”以至变成另一个乐种了。还有，“乙凡线”是可以表达除哀愁之外的更多意境。如何表现今天的时代气息，还是大有前途的。

本文谈“乙凡线”多用工尺字谱，主要是这种谱唱“乙凡线”较为地道一点。但到了表现现代气氛的新创作，应该用五线谱或简谱。如果以现代乐器和多声部和声复音形式来表达，则必须用五线谱了。

本文做了一点“乙凡线”的介绍，个人观点必然有错，请同志们参与评论。

（原载《广州音乐学院学报》1983 年第 2 期）

论广东音乐的乐思

黄锦培

一、论乐思

人类的大脑思维是复杂而精细的，人体各部器官所接触到外界的一事一物，都传导到大脑而加以分析、归纳，再分析、再归纳，直到得到一个初步的结论。从这初步结论出发，配合外界一定条件，施诸实践，以达到一定的成效，从这成效中检查前一次思维的正误，加以总结，这就初步完成了一次从思维到实验的活动。

音乐是人类从多次的实验中得到一个有规律的乐音。给人类社会传导感情的一种音响。这种有规律的音响，亦即音乐（当然也有许多有规律的音响不属于音乐的，本文是专论音乐，其意专指此），其规律是人为的（当然必先有自然条件）。人在社会生活中，虽然创造音乐的技能产生自个人，但如果这个人脱离社会，也将会一事无成，人为的规律也是个人与社会的总和而成。我国传说最早的音乐是黄帝命令伶伦这个人去创造的，伶伦先到昆仑山去采竹（这是一个大自然的产物）作为发音的乐器，然后也依一种凤凰鸟的鸣声来制定乐律。这一个古老的传说是无法证明的，不过其中所依据的是，制造音乐规律的必先是由某个人去发明，也许他有许多助手，但也是一个执行者，或是先行者；其次，衡量音律的标准，光靠人声是不行，它必须借助一种乐器实物，并于这个人依据什么声音模仿成音高标准，那是想象出来的。人对大自然的音响，可能古时认为凤凰的鸣声最美妙，于是想象出那时是依凤凰鸣声来制定音高标准的，音乐规律制定了一个最早的样式。我们祖先编造了这一故事，也不是完全凭空捏造，它先肯定了是人创造了音乐，人使用了大自然能发乐音的实物——竹子来制作乐器，依据了人们普遍认为最美妙的凤凰鸣声来制造音高标准，这个故事编造得这么生动有据，于是一直流传下来。可是这故事见于文字，他表达一种意思，即黄帝是当时人民的领袖，他为了传达领袖与人民的思想感情，于是便命令伶伦去制定乐律。直到后

来有史可据的，由一些统治者命人去制定乐律的故事就更不止一个黄帝了。

至于人民自己去制定乐律是不是有的呢？我想一定会有的，不过这些创造者没有人去为他们记于文字或史书罢了。但创作乐曲的人民，也有见于文字的，不见作者姓名的则大有人在了。

无论是统治者的命令也罢，还是人民的自发创造也罢，会产生音乐这种有一定规律的乐音，必定有一个目的要求，不会是无目的而发的，其目的就是沟通各人的思想感情。这种由音乐来表达的思想感情，达到人类社会成员互相交流思想感情的效果的，就是乐思。乐思就是一种人类社会中使用音乐来交流各人的思想感情的思维。

二、乐思的区域性及时代性

乐思凭音乐来传导，在尚未发明电气化之前，它的传远能量，比之眼睛的远眺可能稍胜一筹。音响的传导性能可以穿墙越户，飞越山峦，这比之视力的性能稍占优越，但到底它还是有一定限度，即使现在电气化发达，它还是有一定的限度，加之以作为一种思想感情的反映，这思想感情也受它的社会生活所制约，在人类长久的历史发展中，思想感情还有时代的局限。当然，无论是地区的界线，或是时代的界线都不是如刀切一般地那么明显，而且也不是互相毫不相关的，地区与地区之间还是互为影响，时代与时代之间还是有所连续，这样就产生地区之间的交流及时代之间的继承问题。

我们在研究某一地区的音乐的时候，虽然要单独地研究它的特点，但同时也要寻找他与其他地区相关联的因素。在研究某一时代的音乐时也是如此，也要按踪迹追寻它与另一时代的相关因素。

在这样的命题之下，我们首先要认识某一种音乐的地区特点和它的时代特征，继之又要沿着这踪迹去追寻它与其他时代和地区的特点，加以比较，综合分析。音乐的音响是一种表现，它的内容是思想感情的表达，我们要从表及里来研究某一种音乐，而乐思就是这种研究的内在素材，乐思的地区性与时代性是研究的手段。

我们搜集现存的资料来进行比较研究，是为了要达到进一步发展的目的，不然这种研究便没有多大的意义了。

怎样发展也是值得商榷的问题，地区与地区之间的交流，互相吸收是其中之

一途，至于时代的发展，与整个社会生活发展有关联，乐思的发展也就这样从地区和时代的汇合之间随着社会发展而前进。乐思的产生是由地区性的音乐和时代性的音乐的融合而成。由于时代的进展，地区性的音乐也不会一成不变。从音乐的整个构成来看，他有发出者与接受者两种不同角度，因此发出者（如创作人至奏唱者），与接受者（如听众）在乐思的形成也是不尽相同的。我们在谈论乐思这一命题时，一般多指创作者的构思，或奏唱者的乐感，而很少指接受者，但是接受者的感受所产生的共鸣，其实是相当重要的一方面。听众是众多的各式各样的人，又怎样去搜集他们的思想感受而加以研究呢？如果单是研究创作者的乐思而不管其他，这样的研究又怎么得到一个完整的结论呢？这是相当重要的现实问题。

音乐也是艺术之一部门，我们可以取其它的文艺形式来比对探索，比如研究文学戏剧作品的思想内容，一般是从社会的时代背景来开始叙述，然后才提出作者当时的社会地位及境遇，再到他所接受教养的源流，进而再研究他作品的产生年代及写作才能等，最后便谈到当时社会上对他作品的反应。按这样的程序来研究一首音乐作品的乐思，是否也可以尝试使用一下这方式程序。这是比较实际的方式。虽然有人把音乐作品看为飘忽无定、不可捉摸的，也有些作曲者故意隐蔽他的创作意图，做出一些难以理解的作品，甚至不想别人去理解他的作品，这种人是会有的。即使这样，我们还是可以从一个现实的社会生活角度去探索他的作品的实际乐思的。

研究并加以评论一首作品的乐思是综合作者、演唱奏者至听众的整个活动的工作。这项工作必须较完整而切实地掌握可靠的材料才能办得完善。广东音乐的评论工作是较缺的，本文试就这点来论述。

三、“广东音乐”的乐思

广东音乐产生于广州及粤语区，它是一种地区性的音乐，虽然他曾流传到国内外，但毕竟它还是一种地区性的音乐，至于它的时代性，由于它经历了一百年左右的几个政治经济社会制度的变革，作为一种文艺形式，它不免是社会生活的反映，所以必须分开几个时代背景的作品来研究。本文是专门从广东音乐的乐思来研究。前段讲过，研究一种音乐的乐思，须得从创作者到演奏唱者，以及于听众的综合材料来考察才能得到一个较完善的论述，因此本文想从各时代举出一两

首作品，举出一两个作者及演奏者，以及听众的取舍情况来加以综合叙述。

在叙述这些作品的乐思时，一方面叙述它当时的社会制度背景，作者在当时的社会地位，写作这些作品的意图、手法及他所使用的材料，运用怎样的手法，作品的成就与影响，再从历年的流行或盛衰来推断当时这作品对听众的影响，由此推论出听众反映的乐思，这无疑是一个繁难的工作，在这篇短文中更是难以论述透彻，加上我本人只是初次尝试在做这方面的探讨，更不会有什么完善之效果。不过，研究这么一个流行广远的民间音乐，这工作是值得做，也必须做的，因此在下面分开几个年代的社会背景来加以论述。

广东音乐最早可考的作品是哪些呢？这是较难做定论的，但可以从手头掌握到的资料来作为研究素材。

研究音乐问题，比起其他兄弟艺术种类，其中较难的问题是难以掌握音乐的材料，退而求其次只能从出版的或手抄本的乐谱中去采集资料，再加以从一些老一辈的音乐爱好者或职业艺人中去访问。由于广东音乐的历史并不太长，又比起其他地区的民间器乐曲来幸好还有一些文字出版的资料及一些手抄资料，也有一些唱片之类的音响资料，虽不完整，但总比完全空的好得多，所以我们就尽其所能，把这些文字的或音响的资料搜集来做一综合研究，还是可以的。

（一）早期的广东音乐

广东音乐在最早时期是怎么样的，作为一种纯器乐曲，最早发现的一首《琵琶引》，刊在清末 1867 年左右的《粤讴》曲集的刊首，它作为一种开场唱粤讴之前的器乐曲，细考它的旋律，与流行到近代的《三宝佛》中之一段的《三汲浪》相近。作为一种纯器乐曲，它的物质条件，须得有一个乐器，这乐器的创造越完美，它奏出的乐曲也必更完美。一片树叶的吹奏当然也算是一种乐器，也可以表述一定的乐思；敲一根木棒也算是一种乐器，也可以表达一定的乐思，不过，这比起一些创造得更完美的乐器来，也未免稍嫌简单了一点。在我国的民间乐器中，琵琶应是较为完美的乐器之一，琵琶独奏曲作品已在明清年代出现，在曲艺的伴奏中也常用作为主要乐器，《粤讴》这一曲种，相传是一位文人招子庸从山东江南一带学习模仿当地的曲艺体裁，回到广东来创制成以广州方言唱出的《粤讴》曲种，同时带回琵琶作为主要伴奏乐器之一，因此，在清末木刻出版的《粤讴》中在篇首便刊出这一首《琵琶引》来。这曲后来在广东落户，成为广东音乐曲的流行作品之一，也是我们所能发现的最早见于文字刻本的作品之一。这首曲短小只有 9 小节，所用的音区也只有 9 个音，在木刻本上是用工尺谱记载

的，没有圈板，虽然如此，我们可以看到这首曲的乐思是一如其曲题，不过是一首小曲作为唱《粤讴》之前的一个引子，是提示给听众，粤讴快要开场了，没有什么更多的意思，因为当时听众主要是去听唱《粤讴》，所以对这首引子曲也不会得到除了打起精神来准备听唱粤讴之外的其他感应。但是这首曲后来得其他人加以发展，其中有人把它伸长，联合三首短曲改名为《三宝佛》。这曲名也很有趣，它所联合的其他两首小曲也分别给以有趣的曲名，一叫《担梯望月》，一叫《和尚思妻》，本曲叫《三汲浪》，旋律也短小，每首只有 10 小节左右，三曲合起来三十多小节，这三首曲是谁作的也难以查考，作者的乐思如何，也不易了解，我们只好就当时的社会状况来加以推论。依三曲的各自曲名来看，他应是来自民间艺人，不大像是书生雅士的文笔。从旋律结构来看，它是一些对称句的连续铺陈，线条平稳，节奏也平庸无跳荡。总曲名《三宝佛》，虽有一个佛字，但很难听到与佛教曲有多少相近之处，如果从《和尚思妻》一曲名来推论，很可能对佛教有不严肃的讥诮之风趣，《担梯望月》也可以想象到他的幽默感，至于《三汲浪》在广东的江河是常见的美景，由于河水的冲刷，河面常泛有青蓝黄等三种层次分明的颜色，从这几个曲名来推论，这无疑是一种民间的幽默风趣的意念，从旋律的结构来看，也不像是对这个“三宝佛”有虔敬之意。有趣的是，何柳堂在 20 世纪 30 年代石印出版了一本《琵琶曲集》，他把这三曲又定了三个名，他把其中《担梯望月》名为《闺怨》，且在加注下又名《哭皇天》，把《三汲浪》名为《采茶》，把《和尚思妻》名为《画堂春》，这是从哪里来的曲名，也是难以考究的，旋律是一样的，不过加上一花音，稍有不同而已。这样看来，后者的曲名比之前却文雅得多了，显然出于稍事文笔的人，与来自民间的情趣就大不一样了。再说在同一旋律中《闺怨》又名《哭皇天》，这又是令人难以信赖他的曲意，到底是表达什么情意的呢。何况，广东音乐小曲中也有《哭皇天》一曲，这是同名又异曲的了，这更令人难以推敲的了。

这是一首发现于一百多年前的民间古调，最早是《琵琶引》，它不标明什么曲意，只不过是一首曲引，我们也不必加以附会想象什么意境，这件事就容易解决，到后来，这首曲发展之后，却给后人加上曲名，不免就引起听众从曲名中加以联想，推敲曲中的意境了。

本文前一段谈过，创作者及演奏者的乐思是发自一端，而接受的听众产生在领会曲意后所发的乐思又是另一端，这两端是会发生各种变化的，再加上两者的生活修养相差，其中的差别就会更不相同。

但在谈乐思这一命题时，通常是专研讨作曲者的乐思为主，其他方面如演

奏、唱者及听众的乐思是一种次要的议题，原因是作曲者的乐思是较集中地表达一个时代的思潮，所以先是应研讨作品的乐思，至于演奏、唱者及听众是其次的叙述；虽然它也是不可免却不谈的，不然也欠缺其他一面，难以证实作者的乐思的两方面的合成面貌。但也往往存在着仅有一方面的具体资料的情况，这样就只从这一方面的情况去推论另一方面的情况，从而加以综合的判断，而一些判断也往往是受年代的转移而有所更变的。

从上面这一首最早的《三宝佛》来说，它是一首较远年的民间乐曲，作者无从查考，研究民间器乐曲常有无从查考作者姓名的情况，这造成一点困难，我们只有从现代的知识来加以论述，它的乐思是怎样的呢，也只有从所掌握到的现实资料来进行分析研究。

比如最早的《琵琶引》，它就是一首短小的引子，并无深意，乐曲旋律也无深意，它的乐思，只能了解它无非是为了唱《粤讴》之前，作为前奏，用以集中听众的注意罢了。它的作用只有这么一些，唱《粤讴》一开始，这引子的任务也完了。

但这乐曲被后人加以发挥，注入更多的意念之时，它的乐思又有了新的内容，不单是一首引子，而有更多的意念了。譬如，这琵琶引改为《三汲浪》（《弦歌必读》一书中又称它为《三汲浪淘》）一名时，就多加了一个意境，引起人对美丽景色的联想。到20世纪20年代，有一署名作者严老烈把它改编为《旱天雷》时，更新的意境又出现了。那个改名为《三汲浪》的作者没有署名，是难以查找的，但我们从曲题到曲谱来看，那也无非是表现一种美景而已，那是不难理解作者的乐思的，从一般听众的反映，也不会给予多少更多的感应，但到改为《旱天雷》一曲名时，就大不相同了。我们知道作者严老烈是20世纪20年代的文人，他有文化，曾作诗文，他在20年代不免受到五四运动的思潮影响，这曲取名《旱天雷》，就有一种革新的唤醒国民的新意，但是单改名字是不够的，他还把旋律也改动了，这样就易于接受。这首曲流行至今已60年了，历年听众对这曲都有强烈的反应，这首曲给人以振奋的效果，从听众的反应也可以证明作者的乐思是有确定的意念的。这一首《旱天雷》从作者的社会地位及所处的年代，可以从他的作品中听到一定的乐思，再加以听众的考验，他的乐思是鲜明能理解的。从这《旱天雷》比起最早的《琵琶引》，他的乐思就明确得多，比起《三汲浪》也有了进展。

早期的广东音乐像这样的例子还有一些，比如把《雁落平沙》变为《得胜令》，把《大八板》变为《雨打芭蕉》及《饿马摇铃》，把《寡归诉冤》变为

《连环扣》之类，这样把一首本来的乐思变为另一个乐思的曲调是有许多例子的。这些乐思的改变是为了反映一个更新的时代感情，它是有明确的意念的。比如《雁落平沙》一曲，本来是反映过去时代一个被卖去当艺妓的诉苦，并希望有人伸出援助之手，把它赎买出去，曲例如下：

谱例 1

5 1 6 5 | 4 5 1 2 | 2 4 5 1 | 2 5 4 14 | 2 – 23 27 |
想 奴 生 来 命 带 桃 花， 命 带 桃 花，卖 奴 落河 下。 想起 奴的

6 16 52 76 | 1 23276 1 2 | 2 1 2 4 | 5 6i 65 46 |
从 呀 前 事，难比在 家 乡。 我 今 高 声， 又怕 将奴 来

5· 6 5· 6 | 44 56 i | 5· 6 5· 6 | 1 1 5 4 |
骂。 呀…… 骂得 我泪 不 干。 呀…… 含 愁 带 笑

1· 2 12 76 | 5· 2 76 1 | 1 1 2 4 | 5 6i 65 46 |
样， 无奈 何接 客 带奴来 房。 问 声 相 公 好心 带 奴

5 45 451 2 | 2 4 5 1 | 2 5 4 14 | 2 – – – ‖
去 从 良。 免 得 为 奴， 在 此 受悲 伤。

从上面曲调来看，再唱那曲词，确带有悲伤的情调。至于这首曲是否原有这曲词，那也不一定确凿，可能是后来填词的，但不唱曲词，单单用乐器来奏，速度放慢，是带有哀伤情调的。上面这旋律线条强调2 4 6 1，结束音在 14 | 2 –，这样就加强一种小三度构成的悲哀感。后来改用唢呐吹奏，配以大锣鼓伴奏，去掉唱词，就大不相同，再加上花音，强调5 1 i i 6 5等大跳的大调就大大增加渲染那强烈的雄壮气氛，如下例：

谱例 2

5 1· i 656i 5· 6 | 4· 6 5· 6 1761 2 | 2 61654· 6 5· 5 1751 |

2· 6 56 45 3432 1235 | 2· 35 2 35 2327 | 6 1761 5 2 7 6 |

1· 3 2353 6 1 2 | 2 35321 61 2 4· 6 | 5 1̇ 1̇ 61̇65 4561̇ |

‖: 5· 61̇ 51̇61̇ 5 61̇65 | 4 4 5 61̇2̇3̇ 2̇761̇ | 5· 61̇ 51̇61̇ 5 3432 |

1 1· 6 5· 6 4532 | 1· 23 1 2 1276 | 5 2 76 1 |

1 3432 1 61 1 4· 6 | 5 1̇ 1̇ 61̇65 4561̇ :‖ 5 - - - ‖

从上例来看，可见到主要旋律变动不大，只不过把花音加强在5 1两音上，这样就明亮得多，有得胜回来的感觉。

乐思的体现，要有作曲的技巧，演奏者的技巧来配合，但二者的次序，应是先有乐思，就是说先产生在思想上要表现什么，跟着就运用技巧来表达。当然这两方面都须具备才能够成为一个完整的艺术表现，单有思想意念没有技巧也不行，而在现实生活确是存在着单有其一而缺其二的。有些人学会不少作曲方法，可是没有思想意念，于是写不成作品，而前者，只有思想意念而缺乏作曲技巧的人则会更多些。所谓乐思，就应是包括一些作曲者，既有思想意念，也具备能以音乐写出反映他的思想意念的人。而作曲技巧是多种多样的，思想意念也是多方面的，如果结合得好，便能产生完整的作品。

早期的广东音乐，所使用的乐器是简单的民间乐器，音域不宽广，一般只有一个八度或多一两个音，而且是以齐奏为主，其中也有用打击乐器来加强它的节奏感，尽管如此简单的齐奏，却也能反映出时代的思潮。

在1917年左右出版的《弦歌必读》一书，就载有30多首小乐器曲，其中较长的有四首“古曲”，曲名是《昭君怨》《雨打芭蕉》《寡妇弹情》《渔樵问答》，这四首曲就具有反映封建时代思潮的效果。这几首曲的乐思是明确的，它运用的音乐线条是恰当的。这四首曲，以前两首流传较久远，至今还有它的感染力，后两首就较为滞塞，既少人奏，也缺乏感染力。其中缘故，值得研究，因为这两首曲虽然也较完整地表达了封建时代寡妇的情愫，及渔樵二人的生活情趣，可能曲题不那么引人喜爱，得不到大多数人的共鸣。尤其是在20世纪20年代，五四运动之后，人民的思潮已和封建时代的情趣有了差距，这两首就更不易流传广远了。这两首的乐思还是完整的，它表达封建时代的寡妇及渔樵的生活情趣还是很恰当的。但没有人把它再改制一下，所以就滞留下来。而前二曲还是不断有

人在各种演奏方法中加以改编过，才得以流传广远的。不过，前二曲题就易于吸引人，它胜在选择题材，易于为人理解，加上曲调优美动听，就深得广大群众喜爱。因此，乐思是包括多方面的，他首先要有意念，有作曲技巧，至于选题及传播的问题又是另一种问题，听众的反应又是另一种问题了。

早期的广东音乐的乐思大概是这样的情况，它产生于广州方言地区，运用广州地区音乐语言，运用广州地区流行的乐器，反映封建时代的人民的生活情趣。其中有毫无意念的引子或过场曲之类，有一些表现民间幽默情趣的曲目，有一些表现妇女在古代受欺压的曲目，还有表现劳动人民如渔樵夫的生活情趣。到20世纪20年代，在五四运动思潮的冲击下，反映新的思潮便开始露头角，早期的古曲也在不断被改编以新的乐声向四方传播，成为我国民间音乐较为流行广远的乐种之一。

研究早期广东音乐的乐思，较为遗憾的是许多作者都没有署名，这样对作品的探讨应视为一种缺憾。因此我们只有从其他方面来搜集资料进行补充。

早期的广东音乐作品可以说全部是用工尺谱来记谱。它采用乐器的音律是依有孔的管乐如箫、笛、唢呐（没有用笙）、喉管及有品的弹拨乐器如月琴、秦琴、扬琴来定，全部是七音律，其他用指按弦取音的乐器如三弦、二弦、提琴、椰胡及后期的二胡等都是依管乐的音律为标准的，也是七音律，作曲者就运用这种七音律来创作乐曲。使用音域也依乐器的音区技巧为准，一般不超过十二度音，当然后来乐器发展了，也有超过十二度音的。这对作曲者有了一定的制约，它的乐思只能在这个范围内进行创作发挥。

在早期的社会生活中，作曲者可能大多数是民间艺人，少数是文人，他们的生活大半是人民群众受统治的阶层，他们与当时封建统治者有一定的矛盾性，他们的强烈的反抗心情只能以怨怼的乐思来表达，还没有发现直接反抗的革命性乐曲。《双声恨》一曲发现比较迟，可能是20世纪20年代的作品，就算这一首曲是最强烈的反抗的声音了。这首曲是早期的多段体之一，前两段是控诉乐段，最末段是反抗的声音。

广东省距封建统治中心的京都算是边陲之地，又接近外洋，受西洋民主革命的影响较易，推翻清朝的封建统治的民主革命领袖就是广东的孙中山。就在清末，广东的革命民歌民谣也非常活跃，1905年在日本石印出版的《歌台帜》一书就是填上一些革命歌词的南音、粤讴、粤曲等的曲集。这时期汇集一批民间艺人或文人，借民间音乐来宣传民主革命的声音，广东音乐于是就被运用来进行创作新的作品。最早期从外省传来的小曲逐步被改编或放冷。到20世纪20年代，

新的改编作品及新创作也逐渐兴发起来了。可是这些作者只接受民主革命思想一面，而音乐创作技巧及所使用的乐器还是继承传统的，西洋乐器到 20 世纪 20 年代以后才逐渐向民间推广，西洋作品及作曲法则到更后来才传进来。在这种情况下，广东音乐便独树一帜，传播开来。

（二）兴旺期的广东音乐

20 世纪二三十年代抗日战争前这十多年时间是广东音乐的兴旺期。

广东省在北伐战争之后，有几年的军阀割据的暂时安定的时期。这时工业有了发展，尤其是无线电广播及录音唱片事业的兴起，使音乐的传播得到科学的推进。当时已有少数人到西欧去专门学习西洋音乐，回国来设校教学。另一方面，民间艺人也在民间音乐上活跃起来。当时上海有不少广东人聚居，也推行“广东音乐”，那里并办了唱片制片厂，香港、广州成了产生地。除了演奏新作品外，还出版了一些入门的“广东音乐”专集，较早的著书者是丘鹤俦，后来有沈允升。其他还有一些人，有了唱片、曲集、入门书籍，这样，广东音乐便推行得更迅速了。

这时广东音乐的作曲者，唱片录音发行者，电台节目推广者，演奏者等均有相当数量出现，形成一种兴旺现象。

在作曲者中，20 世纪 20 年代的严老烈除了改编了《旱天雷》一曲外，还有《到春雷》《倒垂帘》《连环扣》等，具有一定的民主爱国的乐思。这是辛亥革命后，五四运动影响下的创作，这些作品到今天还深为大众所喜爱，经常有人玩奏或改编。

北伐战争之后，广东时局稍为安定，这几年的作品寄情于风俗景物的较多，一般反映市民的情趣较多，反映农村的较少，当时虽然大革命年代，反映斗争生活的就缺乏。也许是乐器本身所限，更多的是作曲者本人的生活所限，他的乐思不及于此。这时，吕文成是民间艺人的代表者，陈德钜是知识文人的代表者，都写了不少乐曲；还有何柳堂及他的同宗族何少霞，何与年属于村镇的世家子弟，也在香港、广州及上海活动，写了不少风俗景物的作品；丘鹤俦是知识文人，除了编著“广东音乐”琴书之外，也写了一些作品；其他如尹自重是粤剧艺人也写了十几首作品，何大傻是知识文人也写了不少曲谱，陈文达也是知识文人也写了不少作品；其他作者如谭沛鋆、陈俊英、易剑泉等都写了一些作品，还有林浩然以模仿时代曲节奏为主也写了二三十首作品。至于曾写过一两首曲的作者就有二三十位，合起来约有五六十位作者。作品约 300 首以上。

这些作曲者，都能玩奏乐器，他们用工尺谱来写曲，绝大多数用“合尺线”（即5̣ 2两音为二胡的空弦）来写曲，只有极少数用“上六线”（即1 5两音空弦）来写曲，写“乙凡线”（即7̣ 4两音为变音的调）的曲调极少。一般曲调明朗，这些作品的乐思，主要从他所擅长或喜爱的乐器作为主要乐器来构思。比如何柳堂擅长琵琶，他就以琵琶为主要乐器来构思成曲，吕文成擅长二胡，就依二胡的技巧来写曲，尹自重擅长小提琴，就依小提琴的技巧来写曲，何大傻是较早引用六弦琴来写曲的，吕文成又依木琴的技巧写了几首曲，谭沛鋆依他擅长的小号写了几首曲，陈德钜除了依一般乐器写曲之外，他也总结了一些曲式法则，依式而写，所以他的作品多是较为工整的。乐思的来源由于他所依据的乐器，这在西洋作曲家也往往是如此的，及至有专门作曲家出现，也多半会奏键盘乐器，或会一两样管弦乐器，而“广东音乐”的作曲家绝大多数不会键盘乐器，他们也不会去写复音的合奏曲，只是用单旋律来创作。

至于乐思所表现的乐曲内容，来源于他们的生活或其他学识，而广东音乐作品在表现内容方面多半是借景抒情，其著名者如吕文成的《平湖秋月》、陈德钜的《春郊试马》、何柳堂的《赛龙夺锦》、何大傻的《孔雀开屏》、谭沛鋆的《柳浪闻莺》、易剑泉的《鸟投林》、何少霞的《陌头柳色》、何与年的《午夜遥闻铁马声》、丘鹤俦的《狮子滚球》、陈文达的《惊涛》等。至于以人事为乐思的则有陈俊英的《凯旋》为较著。陈德钜以古词牌名来作乐思的有一些，如《西江月》《解语花》《念奴娇》等。吕文成作品最多，除了景物之外，还有一些古今人事的，如《银河会》《岐山风》《渔歌唱晚》《步步高》；还有较活泼的《下山虎》，这首曲后来曾被冼星海采为管弦乐曲主题；还有《齐破阵》《青梅竹马》；《二龙争珠》及《走盘珠》是以木琴为主的。何柳堂的《七星伴月》是变七盘线（即变七个主调）的作品，《垂杨三复》也有变三个调的，《回文锦》则是仿效古代故事，用前后倒置的方式来写作，饶有趣味。以上大略举出一些较为流行的曲目，还有许多其他曲目，大多数是借景寓情的，请读者们去查考，不多举例了，从这十多年的作品中可以看到，比起早期的曲目，怨怼的曲目不见了，振奋人心的也很少，大多是娱乐升平之类的意念来表达当时市民的喜悦之声。

由于当时作曲者们的生活就在都市的小圈子里，他们只得在旋律上就追求各种变化，在演奏技巧上也追求炫耀。在乐器上也有所发展，同时还有引用西洋的几种乐器，如小提琴、萨克管、小号、六弦琴、木琴，也曾用过单簧管，还有架子鼓等。

（三）抗战时期及解放战争时期

抗日战争中，广东音乐由于人心不安定，创作较少，何大傻曾作《慰劳》一曲，但并不流行。日人占领的都市中，有人在舞台表演“精神音乐”，这种音乐还是奏一些传统乐曲，加上架子鼓，鼓声随着旋律加花音而奏，很有振奋人心之意，但亦有人非议，认为是疯狂的节奏，这种音乐在抗战中流行一阵子以后也湮灭了。

在抗战后期至解放战争中广东音乐较流行的创作有《流水行云》及《禅院钟声》两曲，它的乐思表达一种愁怨之感，很能代表一部分市民对时局消极的意念，旋律也较动听，曾被不少人填词传唱。

这一时期的创作是甚稀少的。

（四）1949 年后的三十三年时期

1949 年后，初期还是演奏过去传统的曲目为主，如《双声恨》《赛龙夺锦》《昭君怨》《雨打芭蕉》《鸟投林》等，老作家如陈德钜写了《春郊试马》，陈日英写了《火树银花》等少数曲目，到 1956 年开始有了一些新作品，这时作者受到党的教育，多注意反映新的事物及工农感情的乐思，老作家刘天一写了《纺织忙》《放烟花》等，后来又有新音乐工作者如林韵写了《春到田间》为二胡独奏曲，这类乐曲有了新的内容，也有新的技巧，且注意发挥二胡的独奏技巧。到了 1958 年后，社会思潮在大跃进中，梁秋写了《挑沙》，其他还有《炼钢忙》《愉快的劳动》等等。这些新的社会生活，显然和封建的怨怼及抗战前的《娱乐升平》年代大不相同了。新的乐思产生，新的合奏队也产生。还有写《广州起义烈士》的，我还写了《炮击金门》，这些曲渐渐脱离了“广东音乐”的传统风格，很难得到听众欢迎。这时写景抒情的也不大受欢迎，我写过一首《天马雀墩》的曲，受批评议论不少。但是大家还是试验着写了不少乐曲，因为当时大跃进的心情，真是人心鼎沸，一股热情，都想用乐曲来表达一下自己的乐思。1960 年我试仿传统乐曲《杨翠喜》的风格，写了一首《怀念》，只有十来小节，是怀念向秀丽的，录了唱片。许多作者都以各种方式来进行创作，这时的作者写曲，大家都用简谱，也有用简谱来写总谱合奏用的，也有写单旋律的。陈德钜在 1963 年最后一个作品是《百尺竿头》，也录了唱片，之后不久便适逢四清运动，跟着是文化大革命，广东音乐创作便停顿了一个时期。

1971 年左右，乔飞开始写广东音乐，他是从新的作曲方法来写广东音乐，

第一首《山乡春早》写得很成功，既有传统风格，也有新的乐思。工人作家杨绍彬写的《织出彩虹万里长》也很成功。这时广东音乐已向乐队合奏或独奏曲发展，音域也宽广，技巧也较复杂，也不同于传统曲的以旋律鲜明，音域在可唱的范围之内的界限，而向纯器乐曲发展了。

陈培勋还写了钢琴独奏曲《卖杂货》《思春》等，这是依据传统旋律加以钢琴独奏技巧来改编发展的。

管弦大乐队也改编《赛龙夺锦》来演奏，乔飞还写了一首二胡与管弦乐队协奏的《珠江之恋》。

最近试写一些可以唱的旋律，称他为“广东音乐合唱曲”，既有旋律又有曲词，继承传统风格。总之，在新的社会主义制度下，大家有了新的社会面貌，作曲者的乐思就是为了反映新的事物，采取各式各样的形式来创作新曲。当然，这些作品还得经受听众的接受，给予一定的时间考验。作者都在不断创作、不断革新，因为社会是不断向前发展着的。

结束语

乐思，这是一种思想意念凭借音乐发表出来的产物，各人的乐思依他所熟悉的音乐技能有各方面不同的表现。广东音乐作为一种地方乐种，凭借他简单的乐器来抒发他的思想意念。每个人有不同的技能，再加上不同的生活环境，就产生各式各样的乐思来。

我们回顾一百多年来的广东音乐的历史，经历了几个不同的社会制度，同时音乐教育也在发展，社会音乐生活也逐步丰富，广东音乐不免就随着时代的发展而有所变化。

本文的论述止于此，广东音乐的乐思以后必然有更新的发展的，这里暂作一结束。

（原载《广州音乐学院学报》1983 年第 3 期）

广东音乐的过去和未来

——和几个从事广东音乐的青年随谈

李 凌

前天，我接到了郑达同志送给我任乐舞剧院民乐团名誉团长的聘书，我是很激动的，我认为这不仅是担任一个民乐团的名誉指导职务的问题，它又是一个带有比较重要的使命，也可说是关系到如何进一步复兴“广东音乐”的问题。

近三四百年来，中国音乐艺术是处在停滞状态，尽管我们有着比任何国家、任何民族更为辉煌的音乐历史，但到了13至14世纪，我们的音乐艺术基本上是停顿了，或者更早就停止了势头，发展得非常缓慢。加上殖民主义者的入侵，封建统治者的压杀和其他原因，自魏良辅以后，发展势头不但减弱，甚至有不少传统东西，因为未能很好地继承而失散、消亡了；李芳园是做了不少整理工作，但他也只是作了一些订定，据说，由于他整理比较着重当时的喜好，有些地方还过于简慢，不够慎重。当然，这也只是在传说中看到的消息，而由于古本、改订本都不是保存得那么好，要对证也不容易。

昆曲以后，京剧代而兴起，在戏曲唱腔上是很大的发展。可能皮黄音乐和弋阳腔、汉剧等戏曲音乐的兴起，对我国音乐的发展、提高起了很大的作用，引起各地的新剧如川剧、桂剧、粤剧、越剧、北方梆子、评剧以至其他许多小调、小戏的兴旺，对音乐的表现力，音调的美的追求，有不少扩大和提高。但在音乐发展上，是比较慢的。

孔庙的音乐定型化，雅乐也局限在一部分文人之间。老百姓和它比较疏远。浏阳古乐，在清末就奄奄待毙，国民党的礼乐馆完全是虚设的。

乡间是有吹歌，锣鼓八音……但都是比较简陋的，多半是由乡间农民业余地玩玩。江南丝竹曾活跃过一阵，后来也逐渐消散了。

阿炳可以说是江南丝竹的继承者，但其命运相当惨苦，如果不是解放了，得到杨荫浏同志的珍视追记，恐怕连这个乐师和他的作品也一同淹没了。

到了20世纪20年代后期，特别是在五四以后，我国的民族资本主义、华侨

经济有所抬头，从而促使文化上产生一个新的改革要求。在这大的潮流中，民族音乐也随同新文艺，在中国文化舞台上出现，并陪伴新文艺逐步有所发展。

这样，在北方出现了一个刘天华，在南方出现了广东音乐。这一新的音乐品种——广东音乐，很快就成为全国最有生命力的器乐艺术，在全国各地迅速地发展起来，成为千千万万人民所喜爱的东西。

广东音乐的发展简史

一个艺术品种，的确有其产生、壮大、衰落、转化的过程，这种过程，有时长达几百年或更长一些，像古代辞、赋、诗、词、曲、传奇，大多是经过比较长时间的提倡、发展，而后出现了高峰，慢慢又衰落，新的形式出现。但像盛唐时期所出现那么丰富、结实、深刻、庞大的文艺，出现那么多大诗人和佳作，恐怕是很困难了。

广东音乐，大约兴起在20世纪20年代后期。从丘鹤俦等人所编辑的粤剧音乐和粤剧音乐中的小曲来看，最早还都是昆曲、桂戏中的牌子曲，像《双飞蝴蝶》《柳青娘》《上云梯》《泣颜回》等都是牌子曲，而《柳摇金》《打扫街》《昭君怨》《小桃红》《汉宫秋月》等有些是带词的大曲。那时我还是十多岁左右的少年，教音乐的老师和喜欢音乐的老师，就在课余聚在一起，弹唱这些小曲和长曲。

事实上，在省城、香港、佛山等地的大型戏班，已开始了演剧时的幕中“间奏曲”的器乐活动，其后，百代、胜利、哥伦比亚等唱片公司，开始录制纯器乐的唱片发行。

随同小曲的演奏和录音开展，也促使一些从事粤剧伴奏的器乐工作者起而编作新曲，像《旱天雷》《饿马摇铃》《双声恨》等新曲，或半创作半拼凑的曲子逐渐多起来，到了20世纪30年代初期，形成一个高潮。这也是粤剧革命（用粤语唱粤剧）的一个部分。许多有新特点的东西，如《赛龙夺锦》，相继产生，在演奏上也力求有广东南方口味，从而使广东小曲带有更多自己的特色。

到了1934年左右，粤曲走上了比较大胆的革新阶段，吕文成、尹自重、何柳堂、严老烈、何大傻等人，大胆从外国音调、外国乐器演奏技法上吸取一些经验，使广东音乐的音乐语言，曲调的组织，表演上的走指和吹奏技巧，有新的变化；音域的应用扩大，音乐语言、节奏、音调和表演技法的变化，逐渐丰富、扩大，甚至有些地方过分洋化。

20世纪30年代中后期，广东音乐由于过多地走上商业化的道路，一方面成为唱片商人的俘虏，为了赚钱，乱凑乱编，什么《柳娘三醉》等东偷西袭的东西增多，又由于有一部分人和当时的舞场音乐同流合污，使广东音乐的演奏变为脂香粉滑的东西，同时也产生了一些不好的舞场音乐，如《性的苦闷》等，把广东音乐带上邪路。

后来由于战争影响，广州、香港沦陷，广东音乐停止发展了一个时期。

直到广东解放，广东音乐才在党的关心下重新活跃起来。

1949年后这30多年来，广东音乐在创作上，表演上是有一定的发展，写出了像《春到田间》《鱼游春水》《春郊试马》和《思念》等比较优秀的作品。在演奏上也有较大的突破，但总的说来，步子还不够大，新的优秀作品太少，深度、广度也还可以加深加宽。特别是业余演奏活动上过于零散，业余乐队不如过去众多、蓬勃。

那么，过去的作曲家如严老烈、何柳堂、吕文成等人的创作，是不是已经走到了顶峰，他们所创作的深度、高度、广度是不是不可超越，他们的才能、创作技巧、手法，艺术成就是不是不可冀及。或者说，广东音乐已发展到衰落、年迈的阶段，无法再向前发展了呢？这些问题，都是值得我们深入研究的。要把这些问题搞清楚，看清本质，抓住关键，才能清醒地理解问题的实质，才能谈得上继往开来。否则，盲目地乐观和盲目地乱闯都是没有效果的。

还有，我们在20世纪50年代中期，当广东音乐小组参加了我国民族音乐团往东欧六七个国家公演后，回来建立了广州民乐团，曾经有过计划，但后来，这些组织所起的作用也不算大，是不是广东音乐已走近尾声；或者说，不能维持旧日的封疆，不能再扩大了，或者说，维持也已经够吃力了，只能一步步萧条下去了，以使其转化为别的新东西了？

广东音乐是否已走近尾声？

我想，对这个问题，最好作些具体的分析。

第一，广东音乐作为我国的一个地方音乐品种，发展历史并不算长，约五六十年，发展的速度是很快，高度并不是已到顶点。从其主观力量来说，并不算特别强健，远不是根深枝大。当年广东音乐的作曲家，一般来说，都是业余创作，他们大半都是广东戏曲的乐队演奏员，或业余爱好者（票友），像吕文成最初就

是一个业余爱好者，他们都没有专门学过作曲，音乐知识也有限，只是喜欢玩广东戏曲、小曲，从练习中了解了一些编曲知识，即所谓“熟读唐诗三百首，不会作诗也会吟”。他们从练习现曲中了解了一些乐曲的特点、组织结构、音调的发展方法，和怎样来体现情思，创造意境。最初是将旧曲加花，进而依傍旧音调，作些剪贴，逐渐编写新曲。由于熟悉许多小曲，肚子里有货，加上巧想，也就产生了一些较有广东风味的新小曲。旋律优美、亲切、悠扬，像《雨打芭蕉》轻清、秀丽，《赛龙夺锦》刚健、清新、委婉曲折、耐人寻味，立刻就受到广大听众的欢迎。

其后，编新曲之风大盛，的确产生了不少如《岐山风》《银河会》《凯旋》《惊涛》等很有性格而富韵味的东西，这些创作，大多不很长，都各有特趣，有不少是优美动听，易于流传，加上唱片和电影的传播，广东音乐一时成为全国最流行的曲种，无论哪个地方，都有广东音乐的音响，的确曾极盛一时的。

但当时广东音乐创作所达到的成就，以今天来看，还不是已经到了顶点，他们所建造的高山，也不是不可以冀及。从当时的创作和演奏实践来看，广东音乐发展到 20 世纪 30 年代中期，正是方兴未艾，但因为没有正确的理论指导，很快就被商业化所控制，从而往夜总会式的舞场音乐发展。

第三，那些从事广东音乐创作的人，大多缺乏作曲法的训练，手法不特别多。虽然他们有自己的优点，如长久浸染在广东音乐中，韵味掌握较深，但眼界不宽，手法也有限，和今天从事广东音乐的作家相比较，是要差一些。

第四，当时的广东音乐演奏家，虽然在合作上比较一致、协调，但在技巧上不如今天。乐器的种类也比较少，像筝、琵琶等个人演奏的乐器，应用较少，有些乐器如笛子、月琴等，技巧也较一般。就是高胡、扬琴的表演艺术，也不如现在。

第五，当时广东音乐，和北国的民族音乐联系不大，和西洋音乐关系也不大，多半是局限在向原来一些戏曲、牌子曲去找灵感，进行仿作，不像现在大家都能从北国的众多乐曲和西洋乐曲中学习，取长补短。

第六，最重要的一点是，当年的广东音乐创作，完全依靠作曲家、演奏家自己独立撑持，没有理论研究和指导，也没有政府的关心，还受到唱片公司老板的重重剥削，生活也没有保障，如今有党和政府的领导和帮助，思想指导、人力、物力都比过去优越多了。

因此，有人说，我们广东音乐艺术，过去所开拓的疆域不算大，所建造的山峰、建筑也不特别高，还不是到了“我们要守业已不容易”的境地，而是处在正在发展的中途，正需要我们扛起这艺术大旗往前进，把这广大的大厦的基础扩大，把这座建筑修得更广，更富丽堂皇，使广东音乐更富异彩，成为 20 世纪以

至21世纪中具有更浓厚的特色和更高的艺术性的一个音乐品种，使它真正成为促进我国四化的有力助手，丰富我们的文化艺术生活。

这一光荣任务，正是要求我们去完成，正落在我们这一代的肩上，更落在我们现在有权的工作者身上。

有一点我们必须看到，过去的艺人，有他们的长处，有他们的特点，但也有他们的局限性。许多从事广东音乐的老艺人，文化修养、艺术知识和视野都受到局限。有不少老同志虽然很想把这事业扩大，做得更好些，但眼界不高，看得不远，甚至看得不准。对于如何培养自己的创作队伍，如何提高广东音乐的创作技巧，如何扩大创作实践，如何扩大广东音乐的群众基础，这些问题心中无数，缺乏章法，加上思想比较保守，接受新事物比较慢，只想到如何应付眼前困难，只注意小合奏，对个人技术的提高，办法不多，因循守旧，因而在一段时间内，和北方的民族音乐创作、表演相比较，差了一截。虽然在合奏上比北国协调一些，但独奏就显得进步缓慢，如琵琶、扬琴、筝、笛子、箫、月琴，在技巧上，都比人落后，连广东高胡也较差些。而这些方面，在建国初期，我们是比较优美的。1980年以后，经青年们的努力，高胡是有很大的提高，扬琴也有些发展，但尚有一些距离，面对这种状况，有时是束手无策的。

总之，客观上很需要一批有远见、有能力、有要求、有信心而精力旺盛的青年广东音乐工作者，出来担任复兴广东音乐的任务和安排自己的命运。

广东省文化厅的领导同志，是再三考虑过这个问题，认为有必要在这方面花点力量，下决心以出席全国民族音乐独奏观摩会的小组为基础，扩充一些年龄较小的、艺术上较有能力的年轻演员作为骨干。另外在民乐团中设立潮州音乐队。两队除各有重点外，同时合起来可以演奏一些较大的广东音乐作品，也可以介绍全国较好的民乐音乐古曲及创作。

怎样走，着力点放在什么地方?

我认为广东文化厅制定的方针、任务是正确的，但首先一定要加强创作力量。

应该了解到，广东音乐之所以得以建立并发扬开来，主要是有着不少新的、有特点的创作出现；如果当时只是靠一些旧曲，像其他省份一样，拉来拉去也拉不出一个新的局面。而由于经过旧曲加花，和创造了不少新的有趣的曲子，不断引起人们的兴趣，才逐渐形成一个新的浪潮，从省城、香港、佛山等城市，逐渐

扩展到县、乡城镇，特别是一些中学、师范和比较大的小学，商店、机关职员，后来连许多乡村的教师、学生、农民都能拉几支小曲，中小学的音乐课也唱小曲，许多老百姓对《娱乐升平》《雨打芭蕉》《饿马摇铃》等曲非常熟悉，不少人都能哼上几句。

目前，我省的创作人员不少，但真正集中心思来研究广东音乐，并以发展广东音乐为己任的不算多。这不是说没有人写，而是说这些作曲家真正细心研究广东音乐的创作特点，它的音乐语言，音乐语言的伸展、扩大，曲体组织、转调、变奏，和声对位初探、风格、特色，以至在这些特点中派生出新曲，使自己的创作带有浓厚的广东音乐韵味，而又有新的风趣和艺术水平，这是很不简单的。它要求作曲家有充分的广东音乐修养，同时又有国际共通的高度的作曲知识和技能。

广东人民是不保守的，那些动不动就把一些非广东乐器排除出去，把不是广东固有的赶走，是非常错误的。

广东人民的消化力很强，也很有胆识，只要有滋养的，什么都敢吃，什么东西都敢吸收，而自己的性格很强，能够很快就把新来的东西广东化，为我所用。

因此，如何在从事广东音乐的工作人员，特别是演员中选拔一些对作曲有兴趣的、有发展才能的青年，送到音乐院校去专门攻读作曲课程，这对于发展广东音乐艺术是一项极重要的措施，否则头痛医头，脚痛治脚，东拆西补不是一个长远而有效的办法。

再次，现有的爱好广东音乐的作曲者，要有一个组织来把他们的力量集中起来，并给予认真的关心和支持，从精神和物质以及艺术实践上给予他们支持和帮助。

许多作曲者，不是不想创作，而是写了没有地方试奏和演出，推广不出去。有些人写了一些很好的，有广东特色的轻音乐，不但得不到支持，还受到指责。

我们过去的历史，好就好在有人催促他们创作，有唱片公司催促，一写好就灌片，甚至是先行订货，追他们写。他们感到有出路，虽然后来，商业化乱写是不好的，但这里看到了作家的作品有出路，有机会去演出、录音，至少能试奏一下，对他们也是一种鼓励。

这样，就需要有一个比较肯以推广广东音乐新作品的演出团队，这是有力的作战的兵团，它是非常重要的。这就是：

第一，应该建立几个比较结实的专门推广广东音乐（包括潮州音乐）的专业团队。

要明确地规定他们的中心任务是发展广东音乐。这些团队，在演出水平上，要有能代表广东音乐的演奏较高的质量，宁可短小精干一些，不必贪求大型，以

这为主，向人民介绍一些健康优美的、有水平的作品，以提高人们的欣赏水平。同时，应分出大部分力量来排练新作，以认真、负责的态度，把新作加以细心地排练，使能真正表达作者的要求和艺术效果而介绍给观众，使这些创作能很快成为广大爱好自己演奏的乐人的曲目。

20世纪30年代唱片公司有些做法是很好的，他们在出版唱片的同时，把乐曲印了专页，附在唱片中出卖，爱好者只要拿到乐谱，就很快能自己演奏，一传十，十传百，这些新曲就能传播开了。当时的粤剧新曲，也附有唱腔曲谱，效果也很好，我们也不妨把新曲印成活页，随同演出发行。

第二，1949年以后，虽然出过一些广东音乐录音，但是少得太可怜了。

广东音乐，是群众性很强的一个音乐品种，不但广东、广西粤语群众喜爱，外省、外国也有不少人喜欢广东音乐。

1949年后，广东音乐的录音工作做得很差很差。他们对传统的广东音乐录音很少，对新的作品也是“惜墨如金”，不肯接收，你想买一些录音带、唱片，非常困难。而一些流行曲风的东西，这家、那家都抢着出版，真使人生气。国家出版唱片录音的权力，掌握在这样的编辑手中，实在值得研究。

有些人，口口声声说要热爱民族的音乐艺术，但他们一贯把胃口缩得很小，要求也偏，左挑右挑，留下来的没有几首，加上“光说而不行”，使得广东音乐的传播受到很大的局限。

再加上我们从事广东音乐的工作者，只习惯在正规的演出场合表演，如何千方百计去扩大观众，培养青少年喜欢广东音乐的工作，很少考虑。

而一些制造广东乐器的工厂，对于发展高档的乐器考虑较多，而对于生产一些普及的、价廉物美的乐器考虑较少，群众买不起，因而普及越来越窄。事实上，就是单从利润出发，也是应该大量生产普及的乐器，使更广大的人民掌握广东音乐的乐器，才会产生更多地需要高级乐器的演员。如果这事业越来越衰落，喜欢玩广东音乐的人越来越少，那么，器乐工业也是前途有限的。

目前急需要做的几件工作

的确，1949年以后，广东省的音乐艺术的发展是很大的，广州音乐学院、广州乐团、广东民族民间音乐研究室、省市歌舞团、广东民族歌舞团、广州民乐团等，以及许多粤剧院团的建立和发展，是过去所没有的，也做了许多工作，但

单从广东音乐小曲来说，还是做得很不够，这里面有许多原因，看得不准、不远、措施不力等都有关系，而最重要的一点，就是把这一问题，看作一个比较重要的问题，把它研究透彻，从而想出办法来复兴这一艺术，考虑得太少。

20世纪50年代初期，虽然正式建立广州民乐曲艺团，但对这一团体的方针、任务、研究不够，怎样通过这一组织来推动整个广东音乐的发展，就做得更差，当时只是成立了一个团体，给一定编制，就让艺人们自己去设想，让它自流，领导上的确为这个团体的发展花的心思不多，这样就使得这个团体在和曲艺合并以后，由于牵扯太多，得不到发展。

如今，专门建立了一个“民族乐团”，并且有一批新的力量在支持这一工作，这是很值得欢迎的。

我觉得这个组织，不应单纯是一个表演组织，它的任务，应是通过创作表演来达到成为推广广东音乐的目的。

首先要在思想认识上，看到这一任务的可贵，也是我们责无旁贷的责任和义务。我们怎么也不应该让我们的先辈，广东音乐的创造者的心血，在我们的手上日渐趋于衰弱，我们应该毫不犹疑，以最高的责任感，来肩负起这个复兴的工作。

其次，迅速选择和组织创作力量，培养后备，要狠下决心，为长远设想，早日动手。

第三，首先由现有的两个组织——民族乐团及广州市民乐曲艺团，把广东传统的较优秀的曲目（包括潮州名曲），一个个录音出版，不妨以两种形式录音，一种是古朴的，一种是改造过的，也包括新排练和更多加工的作品。

目前，广东音乐录音唱片不是太多，而是太少，曲目也只有非常可怜的几首，实在不相称。

第四，定期和其他的演奏广东音乐的团体如广州民乐团、广东省市粤剧团和其粤乐研究社（包括业余粤乐团体），合力介绍新的作品，把扩大粤曲运动传播开来，并号召广东、广西的县市粤乐爱好者（包括大、中学生的粤乐小队）共同来扩大这项活动。

第五，出版广东音乐专刊，其中可以介绍新曲或整编的传统粤曲，来联络各地爱好者，并向他们提供新曲。

第六，有必要派出一个水平较高的小队，到国内和国外（香港、南洋、加、美、广东华侨同胞较多的地区）举行巡回演出，一面向兄弟团体学习，同时也加强交流和介绍我们的新作。在海外，还可以通过它做一些热爱祖国的宣传，加深

华侨和祖国的感情联系，推广他们所热爱的广东音乐。

我曾在一篇文章中介绍过，许多在美国和加拿大的台山人，第三代已经不懂广州话和普通话，都学英文了，他们的子女，除在家偶然还讲几句生活上的台山话外，其他都不会讲了。但他们却录几首广东曲子，来维系和祖国家乡们的感情。

对于广东音乐的远景，我认为是能够兴旺，也应该兴旺。问题是我们是否认识到他的问题和矛盾。

鲁迅先生说过："清醒，有胆识，会用权"是很重要。

任何事物的发展，如果陷于盲目或者自流状态，它的发展是困难的，甚至会因为自流而衰竭。

如果经过细致的分析、研究，看到它的过去和今后的发展趋向，而加以补救、充实，或更新，它会重新旺盛起来，飞快地向前发展，直至把自己的实体的有益部分融入新的实体，也就是说，被另一新艺术形式所吸收，才能说是完成它自己的艺术使命。

是的，我还有许多话想说。因为我是广东人，并且从广东音乐入手学起音乐来的，因此对发展广东音乐有过许多幻想，今天，能和你们一起，谈谈广东音乐问题，是很高兴的。

你们都很年轻，有抱负，有想头，技术上也不坏，我相信你们会团结起来，在新的组织中发挥你们的理想、智慧和才力的。

三十多年了，路是那么曲折，好像在重新开步走；不要紧，我相信我们清醒起来，看到问题知所用力，然后集合力量，一个个把它攻克。

要团结，抛弃一些杂念，鲁迅先生说过，要清醒，去私心，能果断，善用权，把力量用在工作上，而不去花费在人事、地位、权利的争吵上，我们是将做出一些事来的。善用权也很重要，如果把权用在事业上，而不用在无谓的纠纷上，是非常可贵的。

祝你们有一个好的开头。

一九八四年三月二十日

（原载《广州音乐学院学报》1984 年 Z1 期）

广东音乐在弓弦乐器上的演奏风格

潘焜墀

演奏广东音乐常用的弓弦乐器简介

这里所说的广东音乐的风格，不是从理论上论述，也不是从曲式、结构上分析，而是探索在弓弦乐器演奏上如何表现广东音乐的“风格”。这个题目难度大，限于水平，只想通过学习，更进一层认识广东音乐。

形成广东音乐这个“乐种”的“风格”，有许多特点，由许多特点有机地、自然地结合起来，形成一个整体，给人们一种与别的不同的印象。

我国南方、北方、各民族的音乐皆有各自不同的“风格”。广东音乐也是如此，自成一派，自成一个体系。

然而“风格”也不是固定不变的。它是随着社会和人们生活的变化而变化和发展的，但它的变化与发展是不能离开其基础的。广东音乐自20世纪20年代进入了一个新阶段，尤其是演奏技法上在不断丰富和发展。

谈到广东音乐在弓弦器上的演奏风格之前，先简介一下广东音乐演奏所采用的乐器，并介绍所采用的弓弦乐器，并以其中的高胡来阐述广东音乐的演奏风格。

20世纪20至40年代广东音乐，多是以五、七件（约数）乐器组成小组奏为主要的演奏形式。50年代以后，才偶有独奏（至今独奏曲仍很少）。中型乐队（约二三十人）的合奏稍多，但仍以五、七、十件（约数）乐器组合演奏为多。

20至40年代小组奏的乐器，大体上有三种不同的组合形式：

1. 以二弦为领奏（广东称为“头架”）的有二弦、提琴（是一种广东特有板胡）、小三弦、横箫（笛子）或月琴，简称为“五架头”。或以椰胡、提琴、洞箫组合，奏出较为文静的音响效果，简称为“椰提洞”。

2. 以高胡为领奏乐器的有：高胡、扬琴、秦琴、洞箫或笛子、椰胡。

3. 以小提琴（洋乐器）为领奏乐器的有：小提琴、扬琴、“班佐”（外形类

似秦琴、琴面用马皮或蟒皮，共鸣箱全是金属制成、比秦琴略大，发音近似三弦）、“色士风”（萨克斯管）、吉他（夏威夷式），还有加“吐林必”（小号）、大琴。亦有用钢琴、爵士鼓。这样的组合，自五十年代中后期至六十年代曾停止使用，而全以我国民族乐器组合。有 20 至 30 件乐器组合演奏的形式。但仍以五、七、十件（约数）乐器组合演奏的形式为多。乐器有：高胡、椰胡、中胡、大胡、南胡（偶用）、喉管、唢呐、笛子、洞箫、扬琴、琵琶、三弦、秦琴、阮、低阮、打击乐。

20 世纪 70 年代末至今，小提琴、“色士风”、大提琴、电吉他（夏威夷式）亦相继恢复使用。

综上所述，广东音乐演奏所用的弓弦乐器有：二弦、提琴、高胡（广东称二胡）、椰胡、中胡、大胡、二胡（广东称南胡）、小提琴（洋乐器）、大提琴（洋乐器）。

二弦：共鸣箱（琴筒）是竹制的、琴面用蟒皮、弓干很粗（约一般成人的大拇指粗）、弓毛（马尾毛）较多（约等于四倍二胡弓毛）、琴弦很粗，用 15—17 号丝弦，发音洪亮、粗犷，是件高音乐器。

定弦：固定音高 G – D；或 A – E。

使用的音域不宽，仅一个八度多一点。如（5̣ – 2）弦：g^1-c^3，如（6̣ – 3）弦：a^1-d^3。

演奏时，左手固定在第一把位的位置上，音高超过一把位时靠第三指往下滑而不换把。这件乐器实在难作换把演奏，类似京胡。由于乐器本身有一定局限性，故所演奏的曲目不多，演奏的乐曲音域也不宽。如常演奏的有：《一锭金》《双飞蝴蝶》《娱乐升平》《抑摇金》《一枝梅》等类的乐曲。

20 世纪 70 年代以后出现了改革“二弦”，琴筒稍小，琴弓相当中胡弓。音量稍小，但音域仍没有多大改进，演奏差不多也是那些乐曲，没有专为二弦为主而创作的新乐曲。它的优点较易于控制和掌握。

提琴：共鸣箱（琴筒）是竹制圆筒形，琴面是木质，直径约 15 厘米，琴柱是竹制。弓与弦比二弦的弓弦稍小。发音浓厚，是一件中音乐器。在小组奏中，它起到融合的作用，把二弦与其他乐器的音色和谐地融合在一处，它是二弦不可缺少的伴奏乐器。

定弦：四度定弦。

固定音高：E – A；或 D – G

使用的音域不宽，仅有一个八度多一点。如（3̣ – 6̣）弦：e^1-e^2，如

（2̣ – 5̣）弦：$d^1 - d^2$。

椰胡：共鸣箱是用大半边椰壳（约五分之三）制成。琴面是木质，琴柱是木质的，弓与二胡弓相同，也有用较粗的二胡弓。琴弦用丝弦，也有用金属弦。发音浓厚且柔和，发音清晰，但音量较小，近似中音乐器。由于琴筒底部呈尖形，演奏时很不稳定，又由于琴筒较轻，拉奏时琴筒容易摆动使左手难以控制。要奏出理想的音色，需要有相当的演奏技巧。音量不理想，发音常出现沙哑，所以这件乐器必须改进。

定弦：固定音高 G – D。

音域稍宽，接近两个八度，演奏时可以有两个把位。如（5̣—2）弦：$g - d^2$。

二胡（广东称南胡）：这种乐器在我国很普及，故不需介绍，但它在“广东音乐”小组奏中不甚重要，较少采用。原因是它的定弦固定音高是 D – A，而广东音乐乐曲通常是 C 调，G 调两种。如 C 调乐曲，拉（2—6）弦，则经常缺去 1 7̣ 6̣ 5̣四个音。如 G 调乐曲，7̣ 6̣ 5̣三个音是多余、而需要的3 2 1三个音又经常要提高八度拉3̇ 2̇ 1̇，音色就不理想。其次它的音色比不上椰胡的柔和清晰。

小提琴：它的定弦，为了“广东音乐”演奏上的需要与方便，通常定弦的固定音高5̣ 2 5 2̇。

其他乐器如中胡、大胡、大提琴等无须介绍了。

高胡（广东称二胡）现在流行的广东音乐少不了高胡这件具有音色明亮、优美的乐器。高胡在不少的乐谱中注称它是“粤胡”，即是说这是广东特有的胡琴。它的诞生并不古老。20 世纪 20 年代，广东音乐大师吕文成先生旅居上海时，借鉴二胡与小提琴，将二胡的外弦仿效小提琴而采用金属弦，内弦仍保留丝弦。定弦为 G – D，比二胡提高四度（二胡定弦 D – A）。演奏姿式改为“夹腿”式。当时二胡是“夹腿式”的，如果高胡用“架腿式”就发生沙音。而且音色较粗，有点革胡“味”。经吕文成先生创举改用“夹腿式”的演奏姿势，发出的琴音可避免沙音，且音色纤细、优美、明亮，不仅可控制音量的大小，又可以使音色有所变化。

高胡改革成功之后，不但粤人争相仿效，更由于粤沪两地广东音乐的爱好者的推广，从而使广东音乐进入了一个新的阶段。演奏广东音乐乐器的组合出现了新的“配乐”，除了原有以二弦、提琴、椰胡、横箫、月琴的“五架头”外，有以高胡、扬琴、秦琴、椰胡、洞箫或笛子，或加长喉管。这二组新的配器，不仅具有活泼、明亮、优美的音色，更优越的是演奏的音域扩大，从原来的二弦“五

架头”只能奏一个八度而扩大到可以演奏两个八度以至还可以多一点的音域，这一来可给广东音乐的作曲者提供更广泛的创作余地，促进了广东音乐创作的繁荣。从20世纪20年代末至今，在短短的50多年间，形成了广东音乐这一乐种及演奏流派。高胡的制作方面，自20世纪50年代以来，亦有较大的进步。如音量的扩大，音色的改进等等。琴弦的使用，内弦已普遍采用金属弦，也有各种不同硬度、粗细的高胡专用琴弦。

高胡的演奏姿势，仍是“夹腿式”的演奏姿势。近30年来各地亦有改变“夹腿式”的，在琴面装上一小块木板，压在琴马以下的两根琴弦上以代替腿夹，采用二胡“平腿式”的演奏姿势。但发音的效果与“夹腿式”不一样。所以目前高胡演奏广东音乐的姿势仍然没有改变，还是用“夹腿式”。

定弦：固定音高G－D。

音域较宽，可演奏至两个八度多一点（$g-g^2$）。

下面谈谈广东音乐在弓弦乐器上如何表现出它的“风格”。

本文选择演奏广东音乐的弓弦乐器中有代表性的乐器高胡加以论述。当然，其他弓弦乐器演奏广东音乐时所表现的特点，也是共同的。那么，有哪些特点呢？大体有“冒头花”、“加花”、“迭尾花”、“傍音”、“滑音”、“特别装饰音”诸特点。由这些特点，形成了广东音乐的演奏“风格”。

一、“冒头花”

“冒花头”，亦有称“先锋指”或“标头花”。“花”即加花的意思，“冒头花”亦是“加花”的一种演奏法。在我国民间器乐演奏中都有“加花”的演奏法，使原来较简单的旋律变为复杂的旋律，从一音可变奏为多音。但是，南方、北方、各民族音乐的“加花”都有它自己的加花“规律”，而“冒头花”是“广东音乐”的特有的一种“加花”法。它有“冒头”的特点，即在乐句前这“花”已冒头先出，标在乐句之前。“冒头花”起到领头的作用，在整个乐句中起到预示速度的作用，同时又是“润色”的作用，使乐句增添色彩。在小组合奏中它的领奏和指挥作用就很突出。

1.“冒头花”是出现在乐曲开始第一个音之前或一个乐段之前，起到提示速度多少及领头的作用。

2.“冒头花”是出现在两个乐段之间或两顿之间，起到承先启后的作用。

"冒头花"的时值，多是十六分音符、三十二分音符或六十四分音符。如：

谱例 1 《平湖秋月》原曲谱：较早期出版的谱是

1＝G $\frac{2}{4}$

3 3 5 3̇2̇ | i̇76i̇ 2̇ 3̇5̇ | 72̇6i̇ 5 | 5 3̇2̇ i̇76i̇ | ……

演奏时加上"冒头花""0 65"或"0 6765"，奏出 0 65 | 3 3 5 3̇2̇ | 或奏出 0 6765 | 3 3 5 3̇2̇ |，例如：《春到田间》原曲谱：

谱例 2

1＝C $\frac{2}{4}$

6 5 3 5 6 – 6765 3567 6532 1 02 3 5 3 2 127 6̣……

演奏时将原曲"6 5"两音作"冒头花""0 65"奏出，如：0 65 3 5 6 –；也有将"冒头花"

明确写在乐谱上。如：

谱例 3

0 65 3 5 6· 6567 356i̇6532 1 0 3·5 3 2 127 6̣ –

上面的例子说明"冒头花"加在乐曲或乐段之前。

下面介绍另一种情况是"冒头花"加在两个乐句之间，即"冒头花"出现在第一乐句最后一拍的后半拍上将下一句连接起来，这个"冒头花"起到承上启下的作用。

谱例 4 《春到田间》

第一句 第二句

$\frac{2}{4}$ 0 65 | 356 767672 | 3·56561 5·64·5 | 343 0 76 | 5 5 553532 | 1· 237276 | 565 76 | ……

↑

第一句最后一拍的后半拍 0 76 便是第二句的“冒头花”，既把两句连接起来，又是为乐句增添色彩。

像上面这样的例子很多，有的已经写在乐谱上。但更多的是没有“把冒头花”写在乐谱上，而是由演奏者在演奏时加上，正因为这个原因，使人觉得广东音乐的风格有点难以捉摸。

“冒头花”是广东音乐演奏的特点，所以在乐曲中经常出现。但也不是百分之百都加上“冒头花”，加的时候要加得适当。

“冒头花”在什么音之前应加什么音呢？

如：某个乐句的第一拍第一个音是“3”，应加什么音呢？

可以加花奏出 0 6 5 | 3……

或 0 6765 | 3……

或 0 6i65 | 3……

以下举几个例便可以说明“3”是用这 0 6 5 、0 6765 或 0 6i65 作“冒头花”。如：

谱例5 《到春来》

1＝C 4/4

0 65 3 5 2312 | 3 3 3·565 3·56i 5645 | 3 3 3·565 3 5 3532 | 1112 7672 61567 6 6 |……

第1小节第二拍 0 6 5 是“冒头花”。

谱例6 《凯旋》

1＝C 4/4

0 65 | 3651 231 2125 3·56i65 3 3 | 3·565 3526 564 3437 6 355356 |……

第1小节最后一拍 0 6 5 是“冒头花”。

谱例7 《平湖秋月》

1＝G 2/4

0 6765 ‖: 3 3 5 32 | i36i 2 35 | 726i 5 |……

第1小节第二拍 0 6765 是“冒头花”。

下面以两首乐曲原谱没有写上“冒头花”的。现在按加花的规律给它加上。如：

谱例8 《撒网捕鱼》即《鱼游春水》

1＝C $\frac{4}{4}$

原谱 3 5 656i 565 0 65 | 3 5 2123 565 0 656i |……

加冒头花后 0 65 | 3 5 656i 565 0 65 | 3 5 2123 565 0 656i |……

谱例9 《杨翠喜》

1＝C $\frac{4}{4}$

原谱 3 5· 7 | 6156 1· 321612 3 2 3235 | 2 3 2……

加冒头花后 0 65 3 5· 7 | 6156 1· 321612 3 2 3235 | 2 3 2……

如某个乐句第一拍第一个音是“5”，应加什么音呢？可以加花奏出：

0 6i | 5……

0 656i | 5……

0 356i | 5……

0 76 | 5……

0. 6 | 5……

如：

谱例10 《西江月》

1＝C $\frac{4}{4}$

(5 2) 线 0 6i ‖: 5 5 5i6535 2 2 2 5 |……

第1小节第四拍 0 6i 是“冒头花”。

谱例 11 《蜂蝶争春》

1=C $\frac{2}{4}$

0 76 ‖: 5356 123163 | 523163 5552 | ……

第1小节第二拍 0 76 是“冒头花”。

下面一些乐曲，原谱是没有写上“冒头花”的，现在按加花的规律给它加上。如：

谱例 12 《小桃红》

1=C $\frac{4}{4}$

原谱 0 0 5 6i 3 57 | 6 656i 5 6i 6535 | 2……

加冒头花后 0 0 76 5 6i 3 57 | 6 656i 5 6i 6535 | 2……

谱例 13 《小苑春回》

1=C $\frac{4}{4}$

原谱 5· 6 i | 3 6 567 6· 2 | ……

加冒头花后 0 6i 5· 6 i | 3 6 567 6· 2 | ……

谱例 14 《雁落平沙》

1=C $\frac{4}{4}$

原谱 5 1 656i 5 | ……

加冒头花后 0 6i | 5 1 656i 5 | ……

谱例 15 《清风明月》

1=C $\frac{4}{4}$

原谱 5 i 6i65 356i | 5· 6 1 6……

加冒头花后 0 6i | 5 i 6i65 356i | 5· 6 1 6 ……

如某个乐句第一拍第一音是“4”，应加什么音呢？可以加花奏出：

0 65 | 4……

0 6765 | 4……

0 6i65 | 4……

如：

谱例 16 《陌头柳色》

1＝C 4/4

0 0 654 6 5456 | 4 54564543 2 3 7672 | ……

第 1 小节第二拍 0 65 是“冒头花”。

“4”与“3”的“冒头花”是相同的。

如某个乐句第一拍第一音是“1”或“i”，应加什么音呢？可以加花奏出：

0· 2 | 1…… 或 0· 2 | i……

0 3 2 | 1…… 或 0 3 2 | i……

0 3532 | 1…… 或 0 3532 | i……

0 3432 | 1…… 或 0 3432 | i……

如：

谱例 17 《走马》

1＝G 4/4

0 32 | i·235 2327 6i56 i· 6 | ……

第 1 小节第二拍 0 32 是“冒头花”。

谱例 18 《银河会》

1＝C $\frac{4}{4}$

0　0 3532 1 2 1 2 3 5 3532 | 1 1 ……

第 1 小节第二拍 0 3532 是"冒头花"。

如某乐句第一拍的第一音"7̣"或"7"，应加什么音呢？可以加花奏出：

0· 2 | 7̣ …… 或 0· 2̇ | 7̣ ……

0 3 2 | 7̣ …… 或 0 3̇ 2̇ | 7 ……

0 3532 | 7̣ …… 或 0 3̇5̇3̇2̇ | 7 ……

0 3432 | 7̣ …… 或 0 3̇4̇3̇2̇ | 7 ……

如：

谱例 19 《晓梦啼莺》

1＝C $\frac{4}{4}$

0　0 3 2 7̣· 2 3 5 2 3 1 2 ‖: 7̣· 2 ……

第 1 小节第二拍 0 3 2 是"冒头花"。

谱例 20 《过江龙》

1＝C $\frac{4}{4}$（5̣ 2 线）

0　0 3 2 7̣ 2 5 6 5 7̣ | 2 3 2 ……

第 1 小节第二拍 0 3 2 是"冒头花"。

"1"与"7̣"的"冒头花"是相同的。

如某乐句第一拍第一音是"2"，应加什么音呢？可以加花奏出：0 3 5 | 2 ……，偶有用 0 5 3 | 2 ……。

0 6535 | 2……

0 3235 | 2……

0· 3 | 2……

0· 4 | 2……（属乙反线用）

0 5 4 | 2……（属乙反线用）

如：

谱例 21 《柳摇金》

1＝C 4/4

0 0 35 2 32 1561 | 235……

第 1 小节第四拍 0 35 是"冒头花"。

谱例 22 《双飞蝴蝶》

1＝C 4/4

0 35 | 2· 35 4· 6 5653 | 2……

第 1 小节第二拍是 0 35 "冒头花"。

谱例 23 《饿马摇铃》

1＝C 4/4

0 0· 3 2223 1712 ‖: 7 03……

第 1 小节第二拍 0· 3 是"冒头花"。

此曲属乙反线，"冒头花"亦可用 0· 4

谱例 24

1＝C 4/4

0 0· 4 2224 1712 ‖: 7 04……

《双声恨》（此曲属乙反线）中段是（正线）。

谱例 25

1＝C $\frac{4}{4}$

0　0 5 4 2· 4 5　4 2 4 | 1 2 1 7 1　2· 4 5 ……

第 1 小节第二拍 0 5 4 是"冒头花"。

《鸟惊喧》属乙反线。

谱例 26

1＝C $\frac{4}{4}$

0　0· 4 2 2 2 1 7· 1 2 4 | 1 2 7 7 1 2 4 1 ……

第 1 小节第二拍 0· 4 是"冒头花"。

下面举例，把一些乐曲原谱没有写上"冒头花"的，现在依加花的规律给它加上：

谱例 27　《下渔舟》

1＝C $\frac{4}{4}$

2 7 2 3 6 5 6 7 2 3 2　0 3532 ‖: 7 6 7 2 ……

谱例 28　《春风得意》

1＝C $\frac{4}{4}$

原谱　2· 3 5　1 2 3 7· 2 6 1 | 5 ……

加冒头花后　0 3 5 | 2· 3 5　1 2 3 7· 2 6 1 | 5 ……

如某一乐句第一拍第一音是"6"，应加什么音呢？可以加花奏出：

0 2 7 | 6 …… 或 0 2 3 2 7 | 6 ……

0· 1 | 6 …… 或 0 1 | 6 ……

0· 7 | 6 …… 或 0 7 | 6 ……

谱例 29 《雪中月》

1=C 4/4

0 27 | 6 5 76 1 2761 2 16 | 5 1 ……

第 1 小节第四拍 0 27 是“冒头花”。

谱例 30 《双凤朝阳》

1=C 4/4

0 0· i 6 0i 5 0i ‖: 656i 5 ……

第 1 小节第二拍 0· i 是“冒头花”。

下面举例，把一些乐曲原谱没有写上“冒头花”的，现在依加花规律给它加上。

谱例 31 《柳娘三醉》

原谱 1=C 2/4 ‖: 6561 231 | 2 2123 | ……

加冒头花后 0 27 ‖: 6561 231 | 2 2123 | ……

或这样加 0· 7 ‖: 6561 231 | 2 2123 | ……

以“6”或“6̣”音作开始第一音的以广东小曲中较多，如《红绣鞋》《卜灯花》《催归词》《寻针》《金莲花》《荡舟》，等等。

上面所举的例，是在一首乐曲开始时所用的“冒头花”，下面举些例说明在两个乐句之间用“冒头花”连接起来，起到承上启下的作用，为了紧缩篇幅，每种“冒头花”仅举一例以作说明。

谱例 32 “3” 《鱼游春水》

1=C 4/4

第一句 第二句

0 0 65 | 3 5 656i 565 “↓”65 | 3 53 23132123 56 5 656i | ……

第2小节第四拍的后半拍65是“冒头花”将第一句和第二句连接起来。

谱例33 “5” 《织出彩虹万里长》

1=C 2/4

第一句 “↓” 第二句

5· 6 i 7 | 6561 5 65 | 3 i 2123 | 5· 6i | 5· 6 i 7 | 6561 5 65 | 3 45 3432 | 1 1 32 |……

第4小节第二拍6i是“冒头花”，将第一句和第二句连接起来。

谱例34 “7” 《下渔舟》

1=C 4/4

第一句 “↓” 第二句

0 35 | 2723 6567 232 0 3532 ‖: 7672 3532 727 ……

第2小节第四拍 0 3532 是“冒头花”，把第一句与第二句连接起来。依规律第四拍的 0 3532 也可以改用 0 32 。而第一小节的 0 35 “冒头花”也可以改用 0 3235 。

谱例35

第一句 “↓” 第二句

可演奏出 0 3235 | 2723 6567 232 0 32 | 7672 3532 727 ……

谱例36 “2” 《双飞蝴蝶》

1=C 4/4

“↓” 第一句 “↓”

0 35 | 2· 35 4· 6 5653 | 2 35 3532 1361 | 2· 5 3235 232 35 |

第二句 “↓” 第三句

2· 35 4· 6 5653 | 2 35 3532 1361 | 2· 5 3235 232 35 | 23 2327 61 2123 |……

第1小节的 0 35 、第4小节的 0 35 及第7小节的 0 35 都是“冒头花”。有的是起到领头、指挥的作用，第二和第三两个起到连接乐句和承先启后的作用。

例如：“i̇”或“1”

《平湖秋月》中第7小节至第8小节为例 1 3̇2̇ 是“冒头花”。常见的“冒头花”都是在小节拍的后半拍上，而这个例子比较特殊，它是在小节的第一拍的后半拍上，这种情形是不常见的。

谱例37

1＝C $\frac{4}{4}$

4643 2356 4·532 1 | 1 3̇2̇ i̇ i̇ 3 5672̇6 | ……

谱例38 《走马》中第4至第6小节

1＝C $\frac{4}{4}$

第一句 第二句

0 5̇3̇ | 2̇ 3̇ i̇612̇ 3̇ 2̇32̇i̇ | 3 5 656i̇ 565 65 | 4· 5 2124 565 65 | ……

“冒头花”是 65 ，依规律可以改为 6765 或 6i̇65 ，可以奏出如：

谱例39

第一句 第二句

0 5̇3̇ | 2̇ 3̇ i̇612̇ 3̇ 2̇32̇i̇ | 3 5 656i̇ 56 5 6765 | 4· 5 2124 565 65 | ……

谱例40 “6”《双凤朝阳》中第21小节至第23小节

1＝C $\frac{4}{4}$

第一句

3 i̇ 3i̇35 676 2̇7 | 676 66 i̇ 2̇ 5̇ 3̇2̇3̇5̇ | 2̇ 5̇ 3̇2̇3̇5̇ 2̇32̇ 2̇7 | ……

“冒头花”是 2̇7 ，依规律，也可以用 2̇3̇2̇7 演奏出如：

谱例 41

1＝C $\frac{4}{4}$

3 i̇ 3i̇35 676 2̇7 | 676 66 i̇ 2̇ 5̇ 3̇2̇3̇5̇ | 2̇ 5̇ 3̇2̇3̇5̇ 2̇3̇2̇ 2̇3̇27 |……

综上所述，1、2、3、4、5、6、7七个音都有它采用的不尽相同的“冒头花”。

为了阅读者方便，将七个音各自采用的“冒头花”列表如下：

表 1

“1”的冒头花	0. 2 0 32 0 3432 0 3532	1……………… 1……………… 1……………… 1………………
“2”的冒头花	0. 3 0 35 0 3235 0 6535 0 4 0 54	2……………… 2……………… 2……………… 2……………… 2………………}这两个冒头花用于 2………………}（乙反线）的乐句
“3”的冒头花	0 65 0 6i̇65 0 6i̇65	3……………… 3……………… 3………………
“4”的冒头花	0 65 0 6765 0 6i̇65	4……………… 4……………… 4………………
“5”的冒头花	0 6 0 6i̇ 0 656i̇ 0 76 0 356i̇	5……………… 5……………… 5……………… 5……………… 5

（续表 1）

“6”的冒头花	0 1̇ 0· 1̇ 0 7 0· 7 0 2̇7 0 2̇3̇2̇7	6…………… 6…………… 6…………… 6…………… 6…………… 6……………
“7”的冒头花	0 2̇1̇ 0 3̇2̇ 0 3̇5̇3̇2̇ 0 3̇4̇3̇2̇ 0 2̇4̇2̇1̇	7…………… 7…………… 7…………… 7…………… 7…………… 这个冒头花用于（乙反线）的乐句

二、变奏加花（亦可称为旋法）

加花是我国民间乐曲演奏中一种技法，各地方、各民族音乐都有它自己特有的加花方法。例如由两个音经过加花变奏为四个音或三个音，或变奏成六个音，八个音或更多的音等。经过变奏能使乐句丰富多彩。如果没有依照各地方各民族自己的特点、特有的方法去加花，那么变奏出来的旋律就会“四不像”。广东音乐的加花不能用新疆音乐的加花技法，也不能用江南丝竹的加花技法，更不能套用外国音乐的“旋法”。广东音乐应以自己的乐汇加花润色乐句，丰富乐句。

广东音乐应如何加花？“花”加在何处？“花”是什么音？

在变奏加花技法中，具体说可有“重复法”、“冒头花法”、“插进法”、“插进与冒头花混成法”、“经过音加花法”等。

“花”应加在何处？一般是在小三度或大二度的两个音之间或之前加花，亦有少数是在大三度或小二度的两个音之间或之前加花。

表 2

小三度：3 5，2 4，6 1̇，7 2̇。

大二度：1 2，2 3，4 5，5 6，6 7，2 1，3 2，5 4，6 5，7 6。

大三度：5 7，7 5，

小二度：3 4，4 3，7 1̇，1̇ 7。

“花”是什么音？决定于采用什么加花法，不同的加花法，所产生的“花”音是不一样的。用“重复法”它的“花”音就不同于“冒头花法”、“插进法”的“花”音。

下面介绍表 2 列举的小三度、大二度、大三度、小二度的两个音加花变奏成四个音的三种方法：

1. 重复法：把原小三度的两个音重复一次。原一拍有两个八分音符的音，重复后变作一拍有四个十六分音符的音（表 3 甲行）。此法在传统的广东音乐演奏技法中使用不太多。但在一些快速乐段中有采用。

2.“冒头花”法：把“冒头花”的两个音，以两个十六分音符的时值，加在原列举（表 2）的两音之前。加花后变作一拍有四个十六分音符的音（表 3 乙行）。

3. 插进法：在列举（表 2）的两音之间，插进两个十六分音符的音。插进的第一个音是原第一音的上方邻音或下方邻音；或上方小三度音或下方小三度音。插进的第二个音是重现原第一音。加花后变作一拍有四个十六分音符的音（表 3 丙行）。此法在传统的广东音乐演奏技法中较普遍使用。如《广东音乐曲集》①中的《雁落平沙》《下渔舟》《柳摇金》《小桃红》《昭君怨》《雨打芭蕉》等乐谱中均可见到用此法把两音变奏成四个音的例子。

从此法变奏成的乐语中可以看到一种情况，即凡是本来的两个音，其音形是上行的，加花的第一音必是下行。凡是本来的两个音，其音形是下行的，加花的第一音必是上行。

表 3

例甲：“35”35，“24”24，“61̇”61̇，“72̇”72̇

例乙：“65”35，“54”24，“35”24，“2̇7”61̇，“3̇2̇”72̇

例丙：3“23”5，2“12”4，6“56”1̇，7“67”2̇

表 2 所列举的小三度、大三度、小二度、大二度，均可用以上介绍的三种加花法，使两音变奏成四个音。

① 《广东音乐曲集》，北京：人民音乐出版，1981 年。

（一）四个音加花变奏成六个音

以表2列举的两音加花变奏成四个音的基础上，再把这四个音加花变奏成六个音，即由一拍四个十六分音符的音加花变奏成：

一拍六个音，前两音是十六分音符，后四音是三十二分音符；或前四音是三十二分音符，后两音是十六分音符。

加花变奏的方法有三种：

1. 重复法：重复第一、第二两个音。

2. 冒头花法：用“冒头花”的两个音加在四个音的第一音之前或第三音。

3. 插进法：在第一、第二两音之间插进两个音或在第三、第四两个音之间插进两个音。

以上三种方法，在什么情况下采用何种方法？那就要看本乐语之前的乐语的连接关系。经加花后，本乐语与前句乐语连接得是否通顺。应该选择与前句连接得通顺，效果较好的方法。

下面将四个音加花变奏成六个音的三种加花变奏方法变奏成的乐语，每法试举一例简介。如：3235，1. 重复法变奏成如下：323235。2. 冒头花法：变奏成如下：653235；326535。3. 插进法：变奏成如下：353235；323235。

（二）六个音加花变奏成八个音

用以上由四个音变奏成的六个音作例，加以变奏成八个音，即一拍有八个三十二分音符的音。

加花变奏方法仍是三种：

1. 重复法：重复第一、第二两音，变奏作八个音，或重复第五、第六两音变奏成八个音。但此法较少用。

2. 冒头花法：在第一音之前加“冒头花”的两个音变奏成八个音，或在第五音之前加进“冒头花”的两个音，变奏成八个音。

3. 插进法：在第一、第二两音之间插进两个三十二分音符的音变奏成八个音，或在第五、第六两音之间插进两个三十二分音符的音变奏成八个音。

以上三法各举一例供参考。

表4

加花法	原来六音	加花变奏成八音
重复法	3 2 3235	32323235
	35323 5	35323535
冒头花法	3 2 3235	65323235
	35323 5	35326535
插进法	3 2 3235	35323235
	35323 5	35323235

（三）采用经过音加花法

这是一类不规则的加花变奏方法，一般是在某一音之后加进邻音，其音形大都是上行、小跳（小二度、大二度、小三度）。它是加上一至两个邻音，使乐句丰富活跃起来。加的邻音是在某一个音之前或后加上或插进的。这就是经过音的加花法。

下面举例，列表说明：

表5

原来的音	加的音	经加花变奏	
1 3	2	1 23	123
7 2	3	7 23	723
5356	6	56356	56356
3 2345	5	352345	3·52345
231761	5	2351761	2351761
615 65612	7、1	615·761561	

这种例子很多，不可能一一列举，只要了解它的加花规律，演奏者可自行加花运用。但此类加花是经常采用的。

三、迭尾花

“迭尾花”是在粤曲、粤剧伴奏中经常出现的一种加花方法，广东音乐也是常运用“迭尾花”使两个乐句之间连接得通畅、紧凑。“迭尾花”运用得体，即使原乐句语意分明，又能为乐句之间隙填补空白，因而许多广东音乐作曲家、演奏家喜欢使用它。“迭尾花”是在句或逗的末音之后进行加花的，一般只多加两个音：加的第一个音是主音的上方邻音，有小二度、大二度、小三度，但以大、小二度为多；加的第二个音是重现主音。

七声音阶中每一个音都可以加“迭尾花”。下面列表介绍：

表6

原来的音	加迭尾花
1	1 2 1
2	2 3 2；2 4 2（用于乙反线）
3	3 4 3；3 5 3
4	4 5 4
5	5 6 5
6	6 7 6
7	7 2̇ 7　7 1̇ 7

“迭尾花”在广东音乐的古曲及早期的作品中运用较多，它是演奏的技法，又是作曲技法。如《双飞蝴蝶》《走马》《双凤朝阳》《鸟惊喧》《下渔舟》《礁石鸣琴》《春到田间》《鱼游春水》等乐谱中就可以窥见一斑。

演奏“迭尾花”，弓法有一定规矩，不能以一弓奏完，只能以两弓或三弓奏完。以拉弓或推弓开始均可以。

四、衬音

补述：关于采用经过音加花，一般是在某一音之后加进邻音，其音形大都是上行、小跳（小二度、大二度、大三度）。

衬音（也称傍音）即衬托音的意思。衬音有两方面的功能，既能使乐句充实

与活跃，又能使句逗分明，乐段有稳定感。

具体表现是在某一音后加奏一个低八度音，即“衬音”。

“上”后加奏一个低八度的衬音“仕”。

“尺”后加奏一个低八度的衬音“伬”。

“工”后加奏一个低八度的衬音“仜”。

“六”后加奏一个低八度的衬音“合”。

“五”后加奏一个低八度的衬音“士”。

“衬音”常出现在“上、尺、工、六、五”这五个音名中加奏“衬音”，而又以“合、尺”这两个音名中较多使用加奏“衬音”。

“衬音”在弹拨乐器演奏时使用较多。演奏广东音乐常用的弹拨乐器有扬琴、琵琶、秦琴、三弦、阮。这类乐器加奏衬音，乐句不仅充实、活跃而且使句逗分明。因为弹拨乐器弹奏时余音很短，加奏衬音正好填补上两音之间的空白位置，克服旋律中空洞、单调的缺点。如严老烈编的《倒垂帘》一曲中，以最后的三小节作例证（有“∨”者是加进去的衬音，见谱例 42）。弓弦乐器使用“衬音”就不如弹拨乐器使用“衬音”那样发挥得淋漓尽致。尽管如此，弓弦乐器仍使用了“衬音”，而且是演奏广东音乐的风格特点之一。

谱例 42①

1 165 3575 65656555 15151535 | 65656555 151523 6661654 13 | 5 5 5 03 5361 513561 ‖

“衬音”在用正线（合－尺）弦演奏的乐曲中使用较多，如在外弦上奏出一个“六”音时，紧接着在内弦空弦奏出一个低八度的“合音”；又如在外弦空弦奏出一个“尺”音时，紧接着在内弦奏出一个同度的“尺”音。因为内弦没有低八度的“伬”音而以同度的“尺”音代替“伬”音。这也是为了达到“衬音”的效果。虽然没有“尺”效果好，但起到另外的效果即音色的变化。外弦“尺”音清亮而内弦“尺”音浑厚。当内外弦的两个“尺”音连接奏出时，听起来既有“衬音”效果，又有音色的变化。

如《饿马摇铃》的第 1、第 2 两小节中（见谱例 43），在用弹拨乐器演奏时，可以弹奏出“衬音”“尺”的效果。但高胡、二胡、中胡、椰胡以（合－尺）

① 笔者注：本文工尺谱均采用粤式记谱法。

弦演奏此曲，不可能“伬”音。现见例中以内弦上奏出同度的“尺”音代替低八度的“伬”音，亦很有效果。

谱例 43

4/4 正线

外向　外向

0　0· 3 2223 1 12 | 7 03 2223 1 1 4245 |

采用“衬音”作乐段或乐曲的终止音更有稳定的感觉，如《双声恨》中乐段及全曲终止的“衬音”（谱例 44、谱例 45）。“衬音”在现时出版的乐谱中，很多没有写进去，而是由演奏者自己加进去的。如果不了解此特点，只照谱演奏，则甚感乏味，还以为广东音乐的风格“神秘莫测”。当了解衬音的特点与用法后，演奏者可依规律自觉运用，就可以奏得颇有风格了。

谱例 44

4/4 正线

4 5· 6 4 54 2124 | 5· 4 2124 564 5 | 5 |

谱例 45

1/4

1 7 | 6 7 | 6 5 | 4 | 5 4 | 2 1 | 2 4 | 5 | 5 | 5 ‖

最后 | 5 | 是乐曲的终止音“衬音”。

五、粤乐装饰音

广东音乐演奏常使用装饰音。在什么音上加装饰音，基本上是特定的。而装饰音的演奏指法也与一般乐曲的装饰音的演奏指法不同。目前出版的广东音乐曲谱中都没有在应加奏装饰音之音上写出来，或者以装饰音的代号标明。知其中奥妙者则自行加奏装饰音，不知者照谱演奏无法奏出风格特点。又因为它与一般的装饰音不同，故称之为粤乐装饰音。

（一）在什么音上加奏装饰音

在（合－尺）弦或（上－六）弦，从上至乙七个音名中，不是随意在任何一个音上加奏装饰音的，而是特定的在一些音上加奏装饰音——经常出现在士、五、尺这几个音中加奏装饰音。除演奏快速乐句以及本身的时值很短不加奏装饰音外，一般都加奏装饰音以显示乐语的“风格”，也是乐语本身的需要。

乙、反两音也偶有加奏装饰音。

士、尺两音在空弦的位置上偶有加奏装饰音，即（合－尺）弦的内弦，（合－尺）弦的外弦尺音。

（二）装饰音的音名及演奏指法

加奏的装饰音一般是三个音，这三个音也基本固定，本音居中，上下方各一邻音，从下方邻音始依次排列，可见谱例 46 具体指法：

谱例 46

“士”	567 6	演奏的效果应是	56·76	5	7	两音时值极短
“尺”	123 2	演奏的效果应是	12·32·	1	3	两音时值极短
“乙”	671 7	演奏的效果应是	67·17·	6	1	两音时值极短
“反”	345 4	演奏的效果应是	34·54·	3	5	两音时值极短

（合－尺）弦奏“士”的装饰音——空弦合音刚发音，一指紧接按在“士”音位置上，二指几乎是同一时间在“乙”音上一按（打音）后迅即离弦。

（合－尺）弦奏“五”的装饰音——指按“六”音位置、二指按“五”音位置、三指按“亿”音位置。一、二、三指依次“六、五、伬”几乎是同一时间按下，而一、三指按下后迅即离弦，保留二指较长时间停留在弦上，亦即“五”音较长时间显示出来。

其他如“乙、反、尺、伬”的装饰音指法亦类同。

粤乐装饰音在长期的发展中形成，特别是受粤剧、粤曲唱腔的影响，粤剧、粤曲的唱腔中亦有这些装饰音，因而在器乐演奏中也同样具有唱腔中所用技法。

粤乐装饰音及其指法，迄今还没有代表的符号，为了演奏者的方便，今后乐谱的刊印，最好加上装饰音的符号，代表符号采用“攵”较好，因为二胡谱通用

的装饰音符号是“攵”。

现以《蕉石鸣琴》一曲的片段，标以装饰音符号“攵”，以供了解。

谱例47 《蕉石鸣琴》

1=C 4/4 5—2弦

中速

吕文成曲

0 0 i 6 i 352 ‖:3 5 6i65 353 3532 | 1 6 1 61 2 3 5 3532 |

121 32 1 02 5653 | 231·302123 1 23 7· 6 | 565 65 3 6 2123 | 3 6 2123 |

“⌒”是空弦，“卜”是下滑音

六、反与六（4与5）、乙与上（7与1）、士与乙（6与7）的易位演奏

演奏广东音乐时，演奏者往往将乐谱中某乐句的“反”（4）音奏作“六”（5）音，“六”（5）音奏“反”（4）音；“乙”音（7）奏作“上”（1）音，或“上”（1）音奏作“乙”（7）音；“士”（6）音奏作“乙”（7）音，或“乙”（7）音奏作“士”（6）音。

例如已出版的两个不同版本的《汉宫秋月》一曲中，可以看到“易位演奏”的实例（见谱例48）。

谱例48

《汉宫秋月》——摘自《广东音乐曲集》，人民音乐出版社，1981年

1=C 3/4（第9—22小节）

5 6i 5643 | 2723 4643 | 235i 6556 | 1 1·235 |

《汉宫秋月》——摘自《南国弦声》曲谱

1=C 2/4（第9—22小节）

5 6i 5643 | 2123 5643 | 235i 6556 | 1 1·235 |

从此例的2723 4643与2123 5643可以看到7与1，4与5的易位演奏。

从例一中见以“乙、反”（7 4）两音贯串在一句旋律中，其效果是小调色彩，以“线”而论属“乙反”线以“六上”（5 1）两音贯串在一句旋律中，其效果是大调色彩，以“线”而论属“正线”。

再如演奏者演奏时即兴发挥亦常用“易位演奏”音（谱例49）。被易位演奏的音本身多是个经过音。

谱例49

演奏者即兴发挥，可将 0 3532 | 1 6̣ 1 2 3 2 3 5 | 2 3 2 0 |

演奏成 0 3432 | 1 7̣ 1 2 3 2 3 5 | 2 3 2 0 |

从此例可以看到5与4，6̣与7̣的易位演奏。

七、滑音

滑音是我国民族乐器演奏技法中之一种，尤其是在弓弦器乐演奏中更为突出，更为常用。

同样用弓弦乐器演奏广东音乐，较多地使用滑音技法，可以说是常用的技法。但它比广东音乐演奏技法中如“冒头花”、“衬音”装饰音等难度还要大。因为滑音除手上的动作技巧之外，还包含以滑音技巧表达广东音乐的韵味。

广东音乐滑音技巧与其他乐种或乐曲演奏时所用的滑音技巧大体相同，如上滑（丬）、下滑（卜）、大、小回滑（↘）。

广东音乐乐句的韵味，一般来说是模仿歌唱而来的，特别是模仿粤曲（粤剧）演唱而来的。演奏者如缺少粤曲（粤剧）唱腔的感性知识（包括音响的听觉），即使手上技巧的功夫到家，也只能是完成了滑音技巧的一部分，还不能说是全部掌握了广东音乐的滑音技法。

滑音在滑动的过程中时值的多少（长、短）、强弱是无法用符号显示清楚的。这些只能靠较长时间的积累（感性的积累，包括音响）。亦即是俗语所说“要浸”，通过多听广东音乐、粤曲（粤剧）唱腔，再熟习运弓与滑音指法，这样，才能全面掌握广东音乐的滑音技法。所以说它的难度比之冒头花、衬音、装饰音等技法的难度要大。

不同的演奏者演奏同一首乐曲，在何处加进滑音都会不同，但也会有相同。因为风格是有规律的，除非演奏者完全不懂得广东乐音滑音，一般人演奏的结果都会相似。所不同的是使用滑音的数量、强弱和时值不同。虽然滑音是如此灵活，随意运用，但滑音也是有它的规律性的，演奏者要受规律的约束，否则，这些滑音就不具有广东音乐的滑音风格了。

演奏广东音乐常用（正线）即合、尺弦和（反线）上、六弦，但士工弦很少用，只限于以二弦为领奏时才以士、工弦演奏。

常用滑音的音位及滑音的指法（上滑、下滑、回滑）列表如下：

表7①

（外弦）常加滑音音位	加滑音的音名与指法	（外弦）常加滑音音位	加滑音的音名与指法
7	${}^{\dot{1}}7$ ${}^{\dot{2}}7$	$\dot{2}\ 7$	${}^{7}\dot{2}\ {}^{\dot{2}}7$
3	${}^{2}3$	$7\ \dot{2}$	${}^{\dot{2}}7\ {}^{7}\dot{2}$
$\dot{3}$	${}^{\sharp\dot{4}}\dot{3}$ ${}^{\dot{5}}\dot{3}$	$\dot{3}\ \dot{5}$	${}^{\dot{5}}\dot{3}\ {}^{\dot{3}}\dot{5}$
4	${}^{2}4$	$\dot{5}\ \dot{3}$	${}^{\dot{3}}\dot{5}\ {}^{\dot{5}}\dot{3}$
5	${}^{3}5$ 5^{4}	4 6	$4\ {}^{4}6$ ${}^{6}4\ {}^{4}6$
6	${}^{5}6$	6 4	$6\ {}^{6}4$ ${}^{4}6\ {}^{6}4$
$\dot{1}$	${}^{7}\dot{1}$ $\dot{1}^{7}$	5 5	${}^{54}5\ 5$ $5\ {}^{54}5$
$\dot{2}$	${}^{\sharp\dot{1}}\dot{2}$	55 5	$5\ {}^{34}5\ 5$

（外弦）常加滑音音位	加滑音的音名与指法
2	${}^{7}2$ ${}^{1}2$ ${}^{21}2$
1	${}^{7}1$ ${}^{17}1$
$\underset{\cdot}{5}$	${}^{6}\underset{\cdot}{5}$ ${}^{7}\underset{\cdot}{5}$
$\underset{\cdot}{6}$	${}^{5}\underset{\cdot}{6}$
$\underset{\cdot}{7}$	${}^{\sharp 6}\underset{\cdot}{7}$ ${}^{6}\underset{\cdot}{7}$
$\underset{\cdot}{7}\ 2$	${}^{2}\underset{\cdot}{7}\ {}^{7}2$
$2\ \underset{\cdot}{7}$	${}^{7}2\ {}^{2}\underset{\cdot}{7}$

说明：1. 上、六（1－5）弦演奏滑音可参照合、尺弦演奏滑音表列的加法与指法；2. 凡是两同名音并列时，在第一或第二音加回滑音，但在第二音加滑音为多。凡是三个同名音并列作切分音节奏出现时，第二个同名音常加奏回滑音，表

① 制表说明：1. 上、六（1－5）弦演奏滑音可参照合、尺弦演奏滑音表列的加法与指法；2. 凡是两同名音并列时在第一或第二音加回滑音，但在第二音加滑音为多。凡是三个同名音并列作切分音节奏出现时，第二个同名音常加奏回滑音，表列中各举一例供参考。

列中各举一例供参考。

关于士、工弦（士工线）演奏加滑音问题，广东音乐乐曲很少以士、工弦演奏的。虽然如《连环扣》《双声恨》有些版本以士工弦记谱，但较多的版本以（合、尺）弦记谱。我认为后者记谱是准确的。因为《连环扣》《双声恨》两曲中某些乐段称乙反线，但仍是用合、尺弦演奏的。乙、反线不等同于士、工弦。很显然合尺弦的合－乙是大三度。而士、工弦的士－上是小三度，虽然广东音乐的音律乙音稍偏低，但不等同于士、工弦上音的音高。

广东音乐曲如《娱乐升平》《下渔舟》等一些较早期的作品、古曲以及演奏中换把不多、甚至不换把的乐曲，用二弦作领奏乐器的多用士、工弦演奏。其所需加的滑音、指法大同小异、亦较简单。

八、简述乙反线

乙反线在粤曲、粤剧的板腔音乐中自成一个体系，但是在广东音乐作品里，不能算是一个体系。在广东音乐演奏风格中也不足称为技法之一，可是也有关系，故简述之。

1. 广东音乐的作品如《昭君怨》《禅院钟声》《杜鹃啼》等是乙反线乐曲。其旋律的构成以乙、反为骨干音是特征。

2. 演奏乙反线的乐曲仍是用合尺弦、而不是用乙反弦。

3. 以合尺弦记谱是准确的，以士工弦记谱就不那么准确了。因为合－乙是大三度，而士－上是小三度，虽然广东音乐的乙音略偏低，反音略偏高，但它们仍不是十二平均律的乙、反，故仍以合尺弦记谱为准确。

（原载《广州音乐学院学报》1984年第3期、《星海音乐学院学报》1986年第3期与第4期）

从阿炳与广东音乐的关系诱发的驰想

余其伟

杨荫浏先生在《阿炳技艺的渊源》一文记载：

> 1950年秋天，有一个晚上，中央音乐学院民间管弦乐组的教师和同学们，在第一次听了阿炳《二泉映月》的录音以后，曾有人提出疑问："阿炳有没有受广东音乐的影响，因为在这曲中间，偶然也会给人感到有些广东音乐的气息。"

事后，我们调查的结果，知道阿炳曾跟无锡一位业余演奏者学过粤曲《三潭印月》，但除此之外，他并未学过别的粤曲。中央音院那位同行，应是新中国成立后最先提出阿炳与广东音乐有关系的人之一。以后，在陆续出现的研究文章里，也看到这种提问或简略的印证材料，但一般都未超出阿炳只学过《三潭印月》这个范围。

最近从南京艺术学院1983年9月油印本，读到茅原同志《阿炳美学思想试探》一文：

> （阿炳的）琵琶曲《昭君出塞》，由三部分构成，第二部分A，也是ab两乐句的交替变奏。有三个小节的引子，第四小节a句开始，用的是"八板头"，b句也是八板材料，不过处理得比较自由，与江南丝竹、广东音乐的某些习惯接近；《二泉映月》b主题发展性平行乐段结构，综合了悲愤、抗争、挣扎的情绪，其音乐语言素材，一部分来自无锡一带的民歌《大九连环》，一部分来自广东音乐，《寒春风曲》把《二泉映月》中的两个主题调换了位置，b成了a，a成了b，且使ab互相接近。

文章从曲式结构分析，指出阿炳创作旋律上下行的倾向、音型连接等，与广东音乐不无关系。笔者于近年从阿炳的原声录音、刘天华音乐会实况及广东音乐

家蔡保罗、梁以忠、马炳烈、尹自重、吕文成等在20世纪30年代前后录制的唱片资料学习研究中，认为阿炳乃至刘天华，不但在创作上与广东音乐有关，在演奏上与吕文成等人习惯手法也有相似之处，如三度滑音、上下远距滑指、远弓走指时产生的气韵与气势、切分弓的使用、四分音符以上的长音每每习惯发出的连顿吟音、横向压弦颤音法等。

由于阿炳与广东音乐的关系这个问题的提出，诱发笔者一些驰想。

中国胡琴始于一千多年前的唐代，当时称为嵇琴，《池亭诗》有“竹引嵇琴入，花邀戴客过”之句。到了北宋，称为奚琴，《乐志》载：“奚琴，本胡乐也……盖其制，两弦间以竹片轧之……”可见那时的胡琴很原始，以后发展也很缓慢。清代戏曲盛行，胡琴才成为主要的伴腔乐器，但地位还远在被文人雅士称为国乐正宗的古琴、琵琶、筝诸乐器之下。胡琴地位的彻底改变，是20世纪开始以来的事情。其次是国乐（今通称为中国民族音乐）、中国各地的民俗音乐，有些部分在其流变过程中，经过一般文人士大夫或民间艺人的演绎、改缀、取舍之后，便成为国乐。由于中国是一个既有悠久历史、文化上又呈多层次结构的民族，故所谓的国乐，它的构成及其接受对象既复杂又广泛。20世纪初，苏杭一带，是国乐荟萃之地。国乐包括雅乐（古琴、琵琶古曲或根据古曲改编的丝弦乐）与俗乐（一般流行于民间的丝竹乐）两大部分。20年代前后，粤乐也逐渐流行于江南，影响较大的国乐社如“上海工商协进会”、“上海中华音乐会”、“精武体育馆”均设有粤乐组。其他如“松柏”、“德俭”、“岭南”、“怡社”等乐社，或纯属粤乐组织或里面附设粤乐组。李叔良在《上海解放前的广东音乐曲艺业余活动》一文中回忆：

> 1920年以前，旅居上海的广东籍的富有人家，只有在婚丧二事，或在每年的盂兰节，才雇请“八音班”或歌伶前来演唱，平时，只是两三个粤乐玩家在自己家中，演唱粤剧班本或木鱼书……那时候，广东音乐曲艺的书籍极为缺乏。记得除了在虹口区、东武昌路、四川北路东面的“孖鲤鱼”，凉茶店，有些木鱼书，粤剧班本和只有四、五页簿簿一本的石印粤乐谱子出售外，几乎没有一本正规的可供学习的广东音乐曲艺乐谱，更不用说有关书刊。大约到了1923年，市面上才有先辈粤乐名家丘鹤俦先生编著的《弦歌必读》和《琴学新编》两本广东音乐书籍出售。从那时开始，上海的粤乐玩家逐渐多了起来……采用陈铁生先生精心编著的粤乐名著《新乐府》为教材。

具有历史意义的是，中国现代三位杰出的胡琴艺术大师刘天华、吕文成和阿炳，他们青少年时代的音乐活动都是在江南（阿炳则是一辈子在江南）。刘天华和阿炳的情况，大家比较熟悉。而吕文成，出于种种原因，新中国成立后对他在广东音乐的贡献，未作更多的介绍与肯定。吕幼年随父旅居上海，“十多岁便是一个粤乐迷。他在家里整天演奏蝴蝶琴（即扬琴），还时常到邻居司冯道馆和其他乐师练习弦乐的演奏”。20 世纪 20 年代初吕在上海中华音乐会扬琴独奏《梅花三弄》《小桃红》等曲，颇负盛名。他资质聪慧，上进心强，并不满足在扬琴方面的成功，又苦心磨炼二胡。但江南好手如云，吕文成想使自己的二胡在江南争得一席之地，并非易事。后经苦思摸索，终于受到七板线（以七音律的每个音作主音进行七种转调）的启迪，用上盘线（第一把）作低音，改以中盘线（第二把）、下盘线（第三把）作旋律主音进行，经过改变，音调便觉清脆悦耳。吕又受他的导师小提琴家司徒梦岩启发，将小提琴的钢弦改装在二胡外弦，这样声音变为华丽明亮，与过去二胡暗淡阴柔的音色大显其趣。后吕文成依此演奏二胡独奏《柳娘三醉》《双声恨》《昭君怨》等曲，大获成功，震动江南。想不到这便是高胡诞生之先河。他于 20 世纪 20 年代中期以后，便一直以广州、香港为主要活动基地，以通俗音乐形式创作大量广东音乐，并以高胡主奏灌制大量唱片，成为国内外影响最大的粤乐家之一。

阿炳跟刘天华、吕文成有无接触，未有材料证实。杨荫浏先生曾考证刘天华与吕文成于 20 世纪 30 年代初在上海共磋技艺。吕胡琴演奏的活泼生动，换把技术的高超，音域使用的宽广，给刘很深印象。吕的优长，体现在其 20 世纪二三十年代所灌大批唱片之中，如《鸟惊喧》末句：

谱例 1

0 32 1 3 7376 | 2 2 7276 5356 1253 | 2532 117 6765 463 | 5……

第一把至第二、三把来回滑奏换把，动作准确洗练，音域用两个八度之宽，在当时是了不起的技巧。吕文成常用夸张的上下远距滑音，宣泄小市民阶层那种谐趣、欢乐的情调，刘天华在其自创自奏的二胡曲中也多见夸张的滑音，他更多是流露知识分子在忧愤苦闷中的慨叹。刘、吕与阿炳基本上都是采用横向压弦颤指法，发音扎实，内在有力，扣人心扉。

阿炳学习粤曲《三潭印月》接受广东音乐风格影响，吕文成等人（如新中

国成立前后长期旅居上海的粤乐家陈俊英陈日英兄弟及陈铁生）也接受江南音乐的感染。将江南名曲《欢乐歌》与吕文成早期作品《平湖秋月》《步步高》比较，三首曲子在调式体裁上虽不尽相同，内容表达也不一样，但乐思的展开，音语的连接，有一定的内在联系。更有趣的是，三曲首句旋律近似。

谱例2

A《欢乐歌》 3 3 5 1235 2461 | 5……

B《平湖秋月》 3 3 5 32 | 1361 2 3 7 61 5 | 5……

C《步步高》 3 3 5 | 5 3 2 1 | 6 1 5 5 | ……

B是A的放慢加花，C是A的压缩提炼。

关于《三潭印月》出自何处，几经改编，差不多成为典故。李凌同志在《广东音乐第一集——略谈广东小曲》一文引用了杨荫浏、曹安和、冯保富及陈振铎先生的论述，他们一致认为《三潭印月》与《汉宫秋月》同出一曲。1981年秋和1984年夏，笔者曾先后当面求教于蒋风之、陈振铎先生，两老再次复述：二胡《汉宫秋月》是以粤曲《三潭印月》作为蓝本，进行加工改编的，而粤曲《三潭印月》则是以琵琶曲“瀛洲古调”中的《汉宫秋月》第一段放慢加花发展而成。将《汉宫秋月》改名《三潭印月》，是因有些演奏者为了迎合群众的家乡观念的心理，而改成具有杭州西湖地方色彩的《三潭印月》之名。

《汉宫秋月》是中原古乐，何时传入广东，现无从考查。但肯定在“广东音乐”形成之前，那是广东音乐的孕育时期。另外一些中原古乐《昭君怨》《小桃红》，昆曲《雁落平沙》《到春雷》《将军令》，以及大量江南小调《卖杂货》《送情郎》《梳妆台》《仙花调》等，先后传入广东，逐渐衍化为广东小曲。只有一百多年历史的新兴乐种，广东音乐最初是由外来的古曲、民谣等演化而成。20世纪二三十年代以来，大批粤乐家，如严老烈、何博众、何柳堂、丘鹤俦、吕文成、陈德钜等人，热心创作与演奏，加上唱片工业的兴起，群众性的音乐活动更似风起云涌，粤乐影响波及外省，后来这些粤乐谱子，便被外省人统称为“广东音乐”。广东音乐是国乐的一部分，它与中原古乐、昆乐、江南民间音乐等存在血缘关系。

综上所述，我们认识到，阿炳、刘天华、吕文成等人，他们不无例外地领略

了20世纪初由辛亥革命与五四运动带来的中国大地遍吹民主与变革之风，在新的历史氛围中，音乐家们既在继承传统，又在互相交流中寻求创新。阿炳与刘天华、吕文成之间，除了思想上有某种共鸣，特别是在音乐的表现手段上，有一些彼此相近的方面，这是自然的、不足为奇的，如前面提到旋律进行的倾向习惯、音型连接、换把滑音、横向压弦颤指法等，还有音乐进行中，弓力的轻重、缓急配合左手吟压采稳的指法所产生的线条感与动律感，既复杂又明晰的节奏，连贯、专注、深长、隽永而又不失雕饰的感情意绪……这一切，显示了自新文化运动以来，胡琴日益发展，地位在提高，在其艺术特征上表现出青春期那种既生气勃勃又略带朴质粗糙的品貌，也体现了中国古典音乐千百年来传统的理性精神与审美情趣。

阿炳与刘天华、吕文成由于生活经历、思想、地位的不同，在音乐实践上产生的区别才是重要的，它给我们很多启示，时代风尚对艺术创新的影响，生活经历对艺术倾向的作用，音乐的通俗化、大众化的问题，不同艺术品种的感化导致新的品种的产生，等等。值得我们学习与继承的是：

作为知识分子一员，刘天华首先学习二胡、琵琶及各地民间音乐，又学习西洋乐器及和声作曲方法，然后在北平倡导国乐改进，最成功之处是参考小提琴之优制订了科学的二胡训练方法。他在《悲歌》《病中吟》《光明行》一批作品中，描画了爱国知识分子忧国伤时与追求光明的心境。遂成北派二胡正宗。平民阶层的吕文成，兼受中西南北文化之感染，他写了《泣长城》《恨东皇》等曲，流露对祖国的爱与对日寇的恨。他以通俗音乐形式，创作大量内容健康、体裁短小精巧的乐曲《青梅竹马》《醒狮》等，表达了市民阶层在变革时代愉悦欢乐的情调，他创制高胡，开广东音乐一代新风，成为南派高胡艺术创始人。阿炳是天才民间艺人，属于社会最低层。“愤怒出诗人”，悲惨的生活际遇，导致他写出《二泉映月》那样淋漓尽致高度完美的乐章，他的音乐记载了中国人民的苦难与抗争精神。刘、吕两人创的两个胡琴体系，将被后人继承发展，而阿炳的时代一去不复返了，他的音乐连同他的名字，将永远地铭刻在那悠长的中华民族生活斗争艺术画廊之中。

（原载《星海音乐学院学报》1987年第3期）

高胡教学规范化刍议

马伟雄

自从广东音乐大师吕文成于20世纪20年代创制高胡至今，虽然只有短短几十年的历史，但高胡不论在制作还是演奏方面都有了飞速的发展。现在，高胡已成了民族器乐宝库中一件重要而又独具特色的乐器，得到广泛的应用和传播，深受人们的喜爱和赞誉。

高胡是一件具有丰富表现力的乐器，是演奏广东音乐必不可少的主奏、领奏乐器。高胡独奏，更是一种使人陶醉、魅力无穷的音乐享受，而在民族管弦乐队中，高胡的地位有如西洋管弦乐队中首席小提琴所处的位置一样，高胡已成了一件举足轻重的民族乐器。

广东是高胡的发源地，广东高胡在全国和海外一直享有盛誉，而华南的高等音乐学府——广州星海音乐学院及其前身广州音专，是一间设置了民族器乐高胡专业30多年的音乐院校，尽快适应社会的需要，培养优秀的高胡演奏人才，多出人才，实施高胡教学规范化的问题，已成了我们星海音乐学院民乐系一项重要的课题，也是我们责无旁贷的义务。

虽说已设置了30多年高胡专业，数辈高胡教师们也一直在不断改进教学程序和提高教学质量，从教学计划较简单，教材较浅较少到有了改进的教学计划，有了部分自编及移用的教材，后来又借鉴了外国及国内其他一些音乐院校的方法，吸取了二胡、小提琴等弓弦乐器演奏技巧方面的一些先进手法，并制定了教学的考核办法，初步形成了自身的一套教学方法。但直到20世纪80年代初，我院高胡教学还未能有一个较全面和较系统的高胡教学大纲。要想多出人才，快出人才，高胡教学必须加强科学性、系统性以及理论性，以便逐步实现教学规范化，培养和造就更多的新一代高胡英才。

要使高胡教学规范化，我觉得应在以下几个方面加速进程：

一、必须有一个较全面和较系统的新的高胡教学大纲

过去，在没有高胡教学大纲的时候，曾出现过这样一些现象：拉不了深曲就拉浅曲，教到哪里算哪里，深浅曲目一样考试，水平高低照样毕业。毕业后，有些毕业生只能局限于拉传统的广东音乐，他们适应不了其他地方的民族音乐，影视音乐或外国音乐的演奏工作；另有一种毕业生，高胡演奏技巧是学到一些，但却未能熟练掌握广东音乐的演奏手法，未能拉出广东音乐的风格、韵味；还有少数毕业生，水平稍低，未能适应演奏工作，只好改行。历史充分说明，没有一个较全面的教学大纲，学生得不到科学、系统和全面的培养，成才率当然就不够高了。

1982 年，我们曾编出一个高胡专业教学大纲（试用初稿），经过十多年的试用，在教学实践上有了一些收获和教训。当前，高胡演奏艺术已进入较全面的技术、较高难的技巧、较深刻的内涵和丰富的表现这样一个新阶段。总的看来，我们要考虑：1. 在没有高胡专业教学大纲的教学时期，有较深刻的经验教训；2. 八二年的教学大纲试用稿，随着社会和文化的发展，教学改革的深入，已不完全适用；3. 高胡演奏艺术不断发展和提高；4. 根据教学规范化的需要这几种因素，重新编出一个既有理论，又能指导实践，既科学，又能适应当今高胡演奏艺术发展和应用的需要，尽量做到较全面和较系统的新的高胡教学大纲。在新的大纲中，我们要注意充分发挥广东高胡演奏的地方特色风格特长的同时，又要“南北”兼顾，“中西”结合。即要求学生既能熟练演奏广东音乐，又能演奏各地民间音乐以至西洋音乐；既掌握广东音乐的演奏手法，又能充分发挥高胡的技巧性能，演奏各种高难度的乐曲。只有这样，我们的教学才能提高到新的高度。有了这样一个大纲，我们就能按程度深浅，划分教学阶段，进行教学实践，使学生在基本功、演奏技巧和演奏风格方面得到系统的、全面的、循序渐进的训练，有相应深浅程度的乐曲及练习曲进行各个阶段的考核，在学习时期，打下坚实的基础；毕业时，就能成为专业的演奏人才。

高胡教学大纲，是教学规范化的前提，而是否按大纲进行教学，则是教学规范化的关键。

高胡教学大纲，对学生的培养和训练应是有计划、有步骤，有目的的。每个阶段学习什么内容，解决什么问题，演奏什么乐曲及练习曲，达到何种程度，毕

业时具备什么演奏水平，都有明确的要求，有较详尽的规定。当然，我们不是要求每个高胡教师只能按同一模式，一年级第一节课教什么，第二节课教什么，内容相同，教法也一成不变。这当中，除了因人而异，因材施教外，还有就是每个学生不一定能同时达到同一的规范技术标准或同一的演奏程度。但我们应按大纲的计划、要求、规定，对学生进行分阶段，有步骤，循序渐进的教学。如果学生未能符合大纲的要求，我们就应考虑这学生是否有培养价值。可以采取试读期和提前毕业（即读完大专就让其毕业）的办法。如果学生符合要求，达到甚至超过大纲的标准，这就是说可以成才了。

有这样的实例：1982 年的高胡教学大纲（试用初稿）规定，本科高胡专业毕业生，应能熟练掌握不少于七个调的弦式及演奏方法，但由于大纲未能得到切实执行。结果，有些毕业生能达到标准，有些就未能符合要求。这充分说明，没有教学大纲，教学谈不上规范化，有了大纲，不按大纲进行教学，也没什么规范化可言。我们应做到，教师按大纲的规定教，学生按大纲的要求学，教研组和系领导定期检查，务求使每个学生都符合大纲的标准，都能成才，这才是真正体现出教学的规范化。

因此，我们说：只有编好高胡教学大纲（至于高胡教学大纲怎样才能编得系统、全面，还需另文论述），并切实按大纲进行教学实践，才谈得上是实施教学规范化，成才率才能不断提高，在普遍成才的基础上，将出现新一代的高胡演奏家。

二、应该有一种较统一、较科学的训练方法

技术训练这一项，教学大纲中已有规定，但怎样才能规范化，确实值得细致深入地去探讨。过去，经验教训不少：有些学生练琴刻苦用功，但缺乏科学的训练方法，苦练变“死练”，练出了职业病，手坏了，只好改行；有些学生从入学到毕业，基本上是以广东音乐来进行技术训练，他们只学会了广东音乐的演奏手法，而演奏其他乐曲时，也都带“广东味”，这种学生适应演奏工作的范围就较窄；还有少数学生，到毕业时也只学会了三四个调的演奏方法，超出这个范围，就不会拉或音拉不准，他们适应演奏工作的能力就较差；有很长一段时间，高胡教学基本上是采用“师徒式”的教学关系，老师擅长什么，学生就偏爱什么，这就容易产生片面，等等，以上这些现象，主要是训练方法不够规范，不够全面，不够科学造成。因此，我们进行技术训练时，一定要讲究规范，讲究科学。那怎样才

算科学呢？我想，应从以下几方面去考虑：1. 技术训练，首先应是训练两手的功能及基本技术为主，而不是以演奏风格为主，到掌握了一定的演奏技术时，才可能进入讲究演奏风格的阶段；2. 训练要有计划，有步骤，循序渐进，而不是想练什么就练什么，盲目追求技巧和单纯讲究韵味，都会顾此失彼；3. 技术训练要全面，演奏技巧才能不断提高；4. 学习各种基本演奏技术，要有统一的要求，相同的标准。

技术训练怎样才算是规范化呢？我认为应包括：自然的演奏姿势；正确的演奏方法；准确的技术动作；统一的技术标准这几项。亦即用科学的训练方法，使学生演奏姿势、方法、动作要领、技巧等方面符合规范的要求，达到规定的标准。举个例来说："揉弦"这一演奏技术，我们首先要明确其定义，即什么是揉弦？理论上是，左手各指（拇指除外）按弦时，在弦上作上下及内外的运动，不断改变弦的长度及弦的张力，产生动听的音波，达到美化音色，增强艺术表现力的这样一种技术动作，就叫作揉弦。揉弦有多种方法，我这里着重谈高胡常规的揉弦须注意以下的技术要领：1. 高胡揉弦在力度上因弦较紧而和二胡揉弦是有所区别的，高胡采用腕力与指力相结合而偏重指力的揉弦方法；2. 力度从大臂到小臂，通过腕和指关节到达指尖；3. 手指尖既要有力度又要富有弹性；4. 按弦手指在弦上作上下滚动及一紧一松的颤动时，内外起伏的幅度比上下滚动的幅度稍大些，但琴杆不能摇动；5. 一个手指揉弦，其余各指要放松，而揉弦手指也是在做用力与放松交替的运动，千万不能紧、僵硬。以上这些要点，就是揉弦这一技术动作的规范要求。至于怎样使学生掌握要领，达到要求，则每个教师可以有自己的训练手段及办法，也可采取不同的途径，目的是务求使学生能按计划尽快领会和掌握这种演奏技术。根据这个道理和程序，我想，是否可以首先在理论上把目前高胡演奏的主要基本技术，采用解释定义般的办法，用文字表达出来，并阐明这些基本技术的掌握要领及规范要求，然后规定学生在什么程度，哪一学习阶段掌握这一技术。至于怎样使学生符合要求，达到标准，则每个高胡教师可以有自己的教学方法及训练途径。

演奏艺术不是一个模型，因而许多演奏家演奏同一首乐曲、手法也不尽相同。每个演奏家都有自己的一些特点、手法以及某方面的长处，但说到其动作要领，则基本上是相同的，都符合自然、放松、准确、有效果、有表现力这几种客观标准。因此，我们对学生进行训练时，也应按这些标准来要求。我认为，检验学生各种技术是否达到规范的要求，是在训练的末尾，但要求其技术动作规范，应在训练之初。我们应采用各种练习曲和一些技术性较强的乐曲以及程度相应的广东音乐，训练学生掌握自然的演奏姿势，正确的演奏方法，准确的技术动作及

广东音乐的各种演奏手法，以便循序渐进地达到各项演奏技术的标准要求。我想着重指出两点：第一，如果在开始学习高胡时，演奏姿势、动作、方法等问题上有某些偏差，这些偏差，往往会对学生的进步产生较大的影响和妨碍，有些学生经过多年的努力，才能纠正过来，有些甚至到毕业时，还带有这些毛病。这充分说明，开始学习时，技术的标准化，规范化是多么重要。第二，在广东地区，不容置疑应以演奏广东音乐的各种演奏手法、技术作为基本技术训练的主要方面，但我们还要考虑到广东音乐在演奏技巧方面的一些不足因素。例如，就调（弦式）来说，绝大多数广东音乐只是用C调（5̣ 2弦）或G调（1 5弦）来演奏，偶尔有几首用♭B调（6̣ 3弦）来演奏，而就算独具特色，韵味浓郁的广东音乐乙反调，也只是定5̣ 2弦，而基本上是用6̣ 3弦的指法来演奏。又如，右手的跳弓、连顿弓、连弓跳弓、内外弦的快速转换；左手的快速跳把、同指移把、人工泛音、食指定位、各种调的音阶及其演奏方法等，在传统的广东音乐中极少采用。因此，我们编排的技术训练项目，应注意既要使学生熟练掌握广东音乐的各种演奏技术和手法，又要尽量吸收二胡、小提琴等弓弦乐器的一些先进演奏技术，才能做到既不丢掉自己的本源去盲目追求技巧，又不能故步自封，不去吸收当今许多弓弦乐器的一些先进和创新的技术。值行欣喜的是，近年来创作的一批广东高胡独奏、协奏曲，如《思念》《琴诗》等，吸收了许多新演奏手法、采用了较多高难的技巧，使广东高胡的技能得到较充分的表现和发挥。随着民族文化的弘扬发展，今后，将涌现更多这样的新作品。假如我们不采取科学和系统的技术训练方法，将很难适应今后高胡演奏艺术的新发展。

三、应整理和编排出一套尽可能完整而全面的共用教材

通过了几十年的教学实践，应该说积累了大量的教材，包括有高胡独奏曲，可移用的二胡独奏曲，借鉴的小提琴及其他乐器的独奏曲，还有齐奏曲、合奏曲、练习曲等。内容包括古曲、民族民间乐曲，大量传统的广东音乐和西洋音乐，近代创作的优秀民族器乐曲，近期创作的高胡独奏、协奏曲，还有不少训练各种技巧的练习曲等，教材的确不少。问题是我们怎样按程度的深浅，系统地来划分乐曲和练习曲的级别、规格。从浅入深，从易到难，使学生通过学习这些教材，能不断提高演奏水平。这当中，有规定曲目，是必须学习并作为考核曲目

的。也有浏览式，即只要熟悉一下就通过的曲目。还有一些是专门用来解决某种演奏方法或技巧的乐曲和练习曲。

在教学大纲中，规定各年级的考试曲目范围及内容，我们要取得共识。通过这样的考核，才有比较，有依据，才能明显区分学生达到什么程度，演奏的真正水平。

下面就两个问题，谈谈我的看法：其一，教材中，广东音乐占重要成分，而且各年级的考核曲目中，广东音乐应占多数。但考虑到传统广东音乐的演奏方法较单一，弦式不够多样，故在教材及各年级的考核曲目中，应包含一些能明显分辨演奏技能，分辨技术水准的独奏曲目。如浅一些的有《喜唱丰收》《赛马》《人勤春来早》《喜送公粮》等。深一些的有《奔驰在千里草原》《江河水》《清江春色》《豫北叙事曲》等。再深一些的有《云雀》《春天来了》《霍拉舞曲》《三门峡畅想曲》《查尔达斯舞曲》《流浪者之歌》等。这些乐曲和划分程度深浅的广东音乐搭配起来，构成了教材中的规定曲目、各年级的考试曲目以及毕业考试曲目。只有这样，才能贯彻好循序渐进的教学程序。其二，乐曲的深浅程度，应以乐曲的技术深度与演奏难度来划分，而不是以音乐的表现或对演奏者要求不同来划分。有一个例子，附中一、二年级的学生考试时拉一首乐曲，本科三、四年级学生也拉同样的一首曲，说法是："高低年级拉同样的乐曲，要求是不同的"。我认为，要求不同是应该的，但安排这样的曲目作高年级考试乐曲是很不适宜的。乐曲的深浅程度是客观存在的，其技术深度与技巧难度是有级别，有层次的。如果高低年级考核时都拉相同的乐曲，只是按要求不同和音乐表现来测评其演奏技能，就很难有统一的标准，也就无法编定各年级的考核曲目，循序渐进的教学程序也就是空谈。如果高、低年级学生拉什么曲都无所谓，那《焦石鸣琴》《青梅竹马》也可以用作本科考试曲目了。这样，还谈什么教学规范化呢？这个问题，应引起重视，教师不能随心所欲，随手拿来，随便安排乐曲进行教学。还有一种情况，附中高年级或附中毕业的考试曲目，在本科一、二年级用作教学乐曲或学年考试曲目，我认为是可以的。一方面可看作是巩固、提高。另一方面，深浅程度差别不会太大。这时，的确可以用要求不同来进行检测、考核了。只有正确划分乐曲和练习曲的深浅程度，才能有循序渐进的规范化教学。

关于"共用"教材问题，我们不是要求每个教师教的乐曲和练习曲要全部相同，也不是要求每首乐曲的弓法、指法、处理，表现都完全一样。而是要求在各年级考核范围内的规定曲目、毕业考试曲目及一些重点曲目等方面的教材内容能够相同。而其余大量的乐曲和练习曲，每个教师都有自主权，针对学生的实际情

况，选择合适的乐曲和练习曲，解决具体的技术问题，进行教学。

教材建设问题中，我认为重要而又当务之急一条，就是统一和完善广东音乐的记谱法。小提琴曲、二胡曲，其记谱方法和符号标记是统一和相同的，所以，凡是会看谱的演奏者，从谱上就可以看出乐曲的演奏手法，如果再有唱片或卡带听听，整首乐曲的风格就能较完整地表达出来。这样，乐曲演奏起来就容易上手，掌握较快，推广面就较宽。而广东音乐在这方面是落后了一截。假如没有长时间受熏陶或内行的老师直接指点，就是会拉高胡的外地人，单看广东音乐的乐谱，也拉不出广东音乐的风格韵味来。重要原因之一，就是广东音乐的记谱不够完善，不够明确，不够统一所造成的。多年来出版的广东音乐乐谱，绝大多数是单旋律乐谱，而这些单旋律乐谱也不完全一致，演奏手法没有标记，很多演奏者演奏时，差别较大。因此，我们应对广东音乐的演奏手法定出明确统一的符号标记，不完善的要补充完善，不相同的要约定共识。值得一提的是，高胡演奏家，教育家甘尚时教授近年出版一本《高胡技法》（和赵砚臣合著），里面的广东音乐都标明了演奏手法，力求用符号标记使人们一看就能明白怎样演奏，这是一个良好的开端。总之，要完善和统一广东音乐的记谱法。这是教学规范化中，教材建设方面重要而迫切需要解决的问题。

四、艺术实践是教学规范化的重要环节

我认为，艺术实践是检验教学的最佳途径之一，也应该是教学大纲的重要组成部分。

过去在教学过程中，也曾有过老师、学生参加各种艺术实践活动，但这种活动对高胡专业学生来说是不够普遍和广泛的。因为，每次演出最多只可能有一个高胡独奏节目，一个乐队只能用一二把高胡，学得好的“尖子”学生，机会就较多，经常可能参加独奏、合奏等实践。而大多数学生，只有合奏或伴奏的机会，还有少数学生，则从入学到毕业，都没有机会参加演出活动。结果当然是，能经常参加艺术实践的学生，专业水平就提高得很快，没实践机会的学生、专业进步就较慢。有这样的实例：20 世纪 80 年代，有两个高胡学生，条件、乐感等各方面都同样较好，一个高年级，一个低年级。在第二届羊城音乐花会的高胡比赛中，高年级那个学生得了第二名，低年级那个得表演奖。后来，高年级那个学生毕业了，因未能分到表演团体工作，失去了以高胡进行艺术实践的机会。而低年

级那个高胡学生，后来有幸参加了由民乐系组队，应香港演艺学院的邀请，赴港演出，获得了宝贵的艺术实践机会。赴港归来后，又参加了全国首届广东音乐邀请赛，由于有连串的实践机会，使他的演奏艺术日趋成熟，终于获全国首届广东音乐邀请赛一等奖（并列）。还有一例：20 世纪 70 年代有一批毕业生，有些分到演出团体，有些分到非演出单位。工作一段时间后，到演出团体的毕业生演奏水平不断提高，在后来举行的一系列全国或省内的器乐比赛中，获得了很高的奖项。而到非演出单位的毕业生，因实践机会不多，致演奏水平停滞不前，甚至逐渐退步。这些事例，充分证明了，有艺术实践跟没有艺术实践大不一样。人们常说的“台上五分钟，台下十年功”，这句带点哲理的话，揭示了只有通过长时间的、艰辛的努力，才能取得成就这一浅显道理；另一方面，又表达了，不管你多么刻苦用功，勤奋学习，没有上台实践的机会，是无法检验和显示你的艺术成就这一简单现实的。大家知道，许多其他学科的毕业生，都有实践和毕业实习这一内容。而我院高胡学生，多年来，在演奏实践方面是较为欠缺的。主要原因是，原来的教学程序没把艺术实践和毕业实习作为规定内容编排进去，因而有所忽略。客观原因是，很长一个时期民族音乐、广东音乐登台的机会大为减少，学生真正艺术实践机会就更少了。我想，一个学期的两次专业考试，只能算是检查某学习阶段教学情况的一种活动。就算是毕业考试，也只是在校学习的一次总结。要使每个学生都能参加合奏、伴奏、录音、配乐、电台电视现场直播、音乐会演出等各种实践活动，才能使学生把学到的技术运用到实践中去，通过反复运用，得以不断升华，才能使学生的舞台经验得到积累，音乐感觉得到启发，心理素质得到锻炼。这才算是真正的艺术实践。明确艺术实践的重要意义后，我建议民乐系和教研组设置专人负责艺术实践活动，以便每个学生在学习时能得到锻炼，这对提高学生的演奏水平至关重要。

教学规范化的目的就是提高教学质量，提高成才率。因此，我们在高胡教学大纲中，应把艺术实践和毕业实习作为重要的、不可缺少的教学内容，规定进去。使艺术实践成为教学规范化的一个组成部他。

高胡，作为星海音乐学院重点系的重点学科，教学规范化应提到议事日程及教学规划上来了。

本文谈了我的一些体会和看法，很不成熟。只希望通过提出问题，抛砖引玉，以便共同探讨，求得共识，使高胡教学规范化得以早日切实施行。

（原载《星海音乐学院学报》1994 年第 3、4 合期）

论广东音乐的乐器发展和乐队编制

陈　威

探索广东音乐中所使用乐器的发展和乐队编制情况，必须回顾广东音乐产生后的各个发展阶段以及其与粤剧、粤曲小调的关系。

还有很重要的一点，就是广东音乐从一开始产生之时就带有创作——作曲的鲜明烙印，不管这些广东音乐乐曲的作曲者是玩家、演奏家、伴奏者（给粤剧或粤曲大佬倌们伴奏）或音乐爱好者，它们也体现为乐曲创作者，因此广东音乐创作成分比重很大。这与其他乐种由传统继承发展下来是有一定区别的（例如与封闭式的潮州弦诗乐区别就很大），这一点是广东音乐的特性，也是赋予它发展变化的容量大于其他乐种的标志：较少受一成不变的传统所约束，而较多以不断创新的面貌出现。因为创作的成分越多，则更显创新变化，不必遵循原有模式的特点就相形更加突出了。

首先简略回顾一下广东音乐的产生和发展。

广东音乐是由粤剧和粤曲小调的伴奏（包括乐器、乐队和乐师）而脱胎出来的。最初在粤剧舞台或茶馆茶座中的粤剧小调清唱时，在未有唱腔演唱的间歇中来一两段“谱子”或“过场”音乐，这是广东音乐萌芽的最初形态。原先这些伴奏家来一段“谱子”的原意是大家互相检验一下各人乐器合起来是否谐和协调，久而久之觉得它有独立演奏的意义和可能，由一些为粤剧、粤曲伴奏的玩家、演奏家搬到台下去演奏。选奏一些广东小曲，同时也开始了创作乐曲，这个历史距今百余年。过去，这种附属于粤剧或粤曲的“过场”器乐曲虽然不独立演奏，但已逐步为一般欣赏家、音乐爱好者所习惯和喜爱，约在19世纪末到20世纪初，开始有一些演奏家尝试创作某些乐曲：例如严老烈，他擅长扬琴，用扬琴的右竹法来改编一些传统广东小曲，把《三宝佛》中一段改编成后来著名的《旱天雷》乐曲，另一段则改编为《倒垂帘》，又将《到春来》改编为《到春雷》；将《寡妇诉怨》改编为《连环扣》等好几首，改变了原曲牌表现的内容和情绪，体现了新的意义和乐意。这是20世纪初开创广东音乐的第一阶段。在这

一阶段中，同时演奏了一些传统乐曲。随后何柳堂这位广东音乐演奏家，他擅长琵琶，创作了很著名、后来流传极广的《赛龙夺锦》，这是他的代表作。广东音乐就是从以上这两位音乐家的创作开始进入一个发展阶段。他们不仅创作，更主要是演奏，并一起传播了这些乐曲，使广东音乐这个乐种的演奏形式固定下来，得以迅速在城乡间流传开来。在这第一阶段期间（约20世纪初至1921年）产生的广东音乐著名乐曲（创作或改编）有《三潭印月》《汉宫秋月》《小桃红》《三宝佛》《双声恨》《双飞蝴蝶》《昭君怨》《雨打芭蕉》（以上是传统乐曲，由于演奏传播而逐渐盛行开来）、《旱天雷》（严老烈改编）、《到春雷》（严老烈）、《倒垂帘》（严老烈）、《得胜令》[①]《饿马摇铃》（传统乐曲）、《走马》《连环扣》（严老烈改编）。

第二阶段（由1921—1931年）：从广东音乐产生、巩固而走向获得广泛发展的兴盛期。这个时期创作和演奏活动使广东音乐在旋法（演奏中自由加花发展以及滑奏等特点）、节奏、调式和结构曲式等方面形成一种区别于其他乐种的显著特点，使广东音乐的风格进一步定型化。这一时期的创作更趋于开朗、欢乐、明快，这并非偶然，而是受到了1919年五四运动和1927年大革命的洗礼。作品中反映市民阶层向往光明，对美好未来的憧憬，对幸福、欢乐的追求。创作乐曲如《赛龙夺锦》（何柳堂曲）、《西江月》（陈德钜作）、《狮子滚球》（丘鹤俦作）。

第三阶段（1931—1938年）："九一八"事变至日本帝国主义全面侵华，引起中华民族全民上下的抗战，广东音乐又产生一些作品，反映出中华民族斗争必胜的信念，如《凯旋》《广州青年》《华胄英雄》《战胜归来》等。这一时期同时产生了一批后来广为流行的乐曲：如《宝鸭穿莲》（陈德钜作）、《孔雀开屏》（何大傻作）、《惊涛》（陈文达作）、《凯旋》（易剑泉作）、《花间蝶》（何大傻作）、《鸟投林》（易剑泉作）、《小苑春回》（何与年作）、《醒狮》（吕文成作）、《柳浪闻莺》（谭沛鋆作）、《步步高》（吕文成作）、《华胄英雄》（尹自重作）、《战胜归来》（谭沛鋆作）等。

应指出，这个时期中受帝国主义黄色文化的影响，广东音乐也产生过一些黄色的、不健康的乐曲，如《性的苦闷》《柠檬先生》《甜蜜的苹果》《甜姐儿》等色情、庸俗乐曲。

---

① 即《雁落平沙》，但当时尚未演变为现在的改编版本，只是按传统曲牌演奏，后来经佚名者改编，并于1957年由黄锦培加编了尾段之后，流行开成为目前的演奏版本。

回顾广东音乐产生和发展的上述三个阶段是必要的，因为它说明，如上介绍的许多广东音乐乐曲的产生及众多作曲者（他们同时是著名的演奏家）在广东音乐发展过程中所起的作用。这些演奏家、粤剧的大佬倌们、与粤曲清唱的著名演员都有着紧密的互相依赖又互相促进的关系，他们在伴奏粤剧中悟出了脱胎形成广东音乐这个独立乐种的真谛，并众手培植，得以有今天备受海内外广大人民群众欢迎与欣赏的广东音乐。

以上这三个阶段，广东音乐经历了从产生、发展至成熟与兴盛的过程，但自1937年日本帝国主义全面侵华之后，广东音乐也和其他国民文艺事业一样遭受到极大的压制和摧残、停滞以至衰退。抗日战争胜利后又经历了自1946—1949年的国民党暴政统治，直至新中国成立后到现在的45年中，广东音乐才又获得了可喜的发展。

新中国成立45年中，出现一批优秀演奏家，其中最具典型的代表人物是一代宗师高胡演奏家刘天一，他把高胡演奏技巧推进到一个崭新的高度，在他创作的乐曲《鱼游春水》中，高胡技巧获得了淋漓尽致的表现。与他同辈的名家还有朱海（高胡）、陈卓莹（高胡）、梁秋（喉管）、方汉（扬琴）以及著名学者黄锦培教授等人，这一时期出现了一批优秀的广东音乐创作乐曲，有《春到田间》（林韵曲）、《鱼游春水》（刘天一曲）、《纺织忙》（筝独奏、刘天一曲）、《山乡春早》（乔飞曲）、《思念》（乔飞曲）、《喜开镰》（廖桂雄曲）、《春郊试马》（陈德钜曲）、《月园曲》（黄锦培曲）、《绿水长流》（杨桦曲）、《织出彩虹万里长》（杨绍斌曲）、《琴思》（余其伟、李助炘曲）。

“文化大革命”中，广东音乐和其他各省著名乐种一样，受到“四人帮”的严重摧残和扼杀，20世纪80年代以来，正在逐步复苏。可喜的是，广东音乐演奏家中出现了划时代的当代代表人物余其伟（高胡），他又将高胡的演技推进到一个前所未有的新台阶。还出现了汤凯旋（扬琴）等一批技巧精湛的新秀。

由于这些作曲者也是著名的演奏家，所以他们在促进广东音乐的使用乐器、吸收、借鉴、改革、发展上也是起着不可磨灭的作用，甚至可说是丰功伟绩。

广东音乐最初为粤剧伴奏所使用的乐器，是由粤剧脱胎至舞台下演奏的，即最早盛行所谓“五架头”的五种乐器：二弦（不同于潮州弦诗乐使用的二弦，而是由北方板胡变种的乐器）、提琴（不是西洋小提琴，而是一种竹制的、由北方京胡变种的乐器）、横箫、月琴、三弦。从这五种乐器中我们可看到受北方梆簧系统剧种的影响，乐器的音色虽已在广东有所变化，但未起到质变。这种质变过程是在后来逐渐吸收了二胡变为高胡以及借用潮乐使用的椰胡和秦琴（把秦琴

改造，由原来的梅花秦琴即外形似阮类的乐器变成有鼓皮面共鸣箱的广东音乐特有秦琴）。

这里特别要强调指出，1926 年旅居上海的广东音乐演奏家吕文成吸收了二胡演奏特点及外形，创造出高胡，使音域大大扩展（拥有三个八度以上）。技巧采用移高把位奏法，称为“走指”奏法，在高胡上走指加花，使旋律华丽而活跃。同时他创始把扬琴由原来的铜线弦改为钢丝弦，琴箱扩大，加了音柱，音域也扩大了，音色更加明亮清丽。自出现了高胡之后，便使用“三件头”即高胡、扬琴、秦琴演奏广东音乐或伴奏粤剧、粤曲，使广大听众耳目一新，逐渐为群众接受并促成高胡作为广东音乐的主导乐器、主导音色。高胡用钢丝弦，发音明亮清脆，又把琴筒夹在两腿之间演奏而能刚柔相济，产生一种前所未有的音色与风格，使广东音乐在乐器使用上大突破，起到“质变”的飞跃。从此，广东音乐的“五架头”就变成了高胡、扬琴、洞箫、椰胡、秦琴。淘汰了先前作为主导乐器残留有外省梆簧剧种的音色并在乐器性能、音域上远远不及高胡的二弦、提琴以及月琴这三种乐器（它们退出了主导地位，但仍然为广东音乐演奏传统曲目时所用），而由高胡、椰胡、秦琴、扬琴所取代。这种“五架头”的乐器音色组合是融合谐和的，它蕴藏着我国民族乐器音色结合的传统特色，这种传统最主要是“配对音色结合”。

京剧、汉剧和楚剧都是京胡配京二胡，使高音的京胡有一个中音性共鸣良好的京二胡衬托与融合；山西、河南、山东的梆子剧种则用高音尖锐的板胡与坠胡配对，坠胡从低八度去衬托融合；京韵大鼓是四胡与大三弦，用拉弦的四胡音响去糅合融合较泼辣的大三弦音色，而上海评弹又有南方音色特点，用融合性较强的琵琶去衬托南方小三弦音色；江南丝竹乐中，二胡、笛子、琵琶三样主要音色是以二胡为主去融合其他两样乐器，它们既有不同清晰透明音色，同时又是谐和融合的；潮州弦诗乐中的二弦是极高音乐器，声音尖锐，但有一个共鸣音响特别良好的中音性椰胡去配对融合，此外高音小三弦清脆而明亮，则以中音性的梅花秦琴加上琵琶去衬托融合。这些音色结合是我国民族音乐在各地区不同生活环境与人民欣赏习惯的不同乐种条件下所形成的，它们受着地方语言的影响和制约。广东音乐在原来粤剧伴奏的基础上，本来用二弦配提琴（高音性与中音性结合），后来从实践筛选中证明高胡与南胡（普通二胡）或者高胡与椰胡的结合音色最理想，最能抒发广东地方风格，与广东方言结合更为贴切。高胡的明亮、清丽、透明象征着广东山清水秀的自然美景，而南胡及椰胡的融合作用又恰到好处在中音区衬托了高胡，两者十分谐和融合，两者的结合有效表现了广东地方语言音韵，

突出了广东风格。我们看到后来广东音乐发展起来的新的“五架头”结合，其十分理想的地方是民族音乐音色的和谐结合。其中高胡配椰胡、扬琴配秦琴，扬琴的钢丝弦清脆敲击音响在秦琴中音性融合之下，又是一种美妙的衬托结合，再加上洞箫这种中高音共鸣良好的吹管乐器把拉弦与弹拨抱团融合起来，这种广东音乐的“五架头”结合，显然是有配器上良好音色结合的学问的。

谈到广东音乐的配器问题，我们不能忽视两点：第一点也是最主要的一点，广东音乐有创作的丰厚传统，因此广东音乐在吸收融化外来乐器上历来做得很好，融化改造外省、外国的乐器，使之为我所用。在20世纪30年代前后就有一些广东音乐名家进行尝试和实践。例如尹自重引进小提琴，何大傻引进六弦琴——吉他，吕文成引进木琴，谭沛鋆引进小号，高熔陞引进萨克管，他们根据自身所熟悉的乐器性能及旋法创作了一些乐曲，如以二胡手法创作《平湖秋月》，以吉他手法创作《孔雀开屏》，以小号手法创作《柳浪闻莺》，以小提琴手法创作《狮子滚球》等，借鉴了西洋乐器，外省外地乐器而丰富了广东音乐的演奏音色和旋律表现范围。此外又由于创作成分甚大，所以大量应用各种不同组合，有各种各样的配器乐器组合，随不同乐曲而异，这是它最显著的特点。

另一特点即第二点，就是创作广东音乐的人，他们连同广东音乐的前身——粤剧、粤曲的乐队伴奏组合，成为紧密继承传统的标志，在继承的基础上加以发展、创造、改革，他们立足于丰厚的乡土上，这就是两者的关系，这两者构成广东音乐配器实践的基本方向。

我们可以发现在最早创作广东音乐的名家中，如严老烈本人精于扬琴，故其作品中扬琴特性与旋法在一个方面影响了广东音乐。大家所熟悉的《旱天雷》《连环扣》都具有明显的扬琴旋律特性，而《倒垂帘》更是以扬琴为主奏（也可独奏）。吕文成在高胡的演奏技巧、把位音域的扩展以及加花走指和滑音润饰上的创造性大大丰富了广东音乐的表现手法和风格，同时也确立了高胡主奏的主导地位，这是每个给广东音乐配器的人所不能忽视的。吕文成创作的许多乐曲如《歧山风》《银河会》《沉醉东风》等等都在加花走指和高胡技巧上作了发挥，而像《醒狮》《步步高》等曲甚有旋律新意，极具高胡表现性格。在稍后的广东音乐发展第三阶段中，易剑泉的《鸟投林》一曲，更加把高胡演奏技巧发展至一个新的高度，同时对广东音乐的表现内容也作了突破。在其他乐曲方面，何柳堂的《赛龙夺锦》一曲表现了广东音乐在乐器结合方面有新的突破发展，就是此曲必须以唢呐加喉管主奏才能表现乐曲性格及突出音色特点，显示其气氛和热烈场面，这是吸收粤剧武场音乐以唢呐主奏的特点的。无独有偶，《得胜令》（即原

《雁落平沙》）被佚名者所改编，也是以唢呐喉管主奏的。这说明广东音乐的曲作者有意识在作曲时考虑到配器音色的突破，显示广东音乐的新容量。虽然有些乐曲突出扬琴，有些乐曲突出秦琴，有些则突出唢呐、喉管或笛子、木琴，但高胡从总的方面则始终树立起了它的主导地位。

前文曾述及由于广东音乐创作的成分大，故较少保守，其容量大，吸收外来的东西（包括乐器、曲调及演奏技巧）量很大、大胆而创新显著。例如在很长一段时间里广东音乐吸收了西洋的木琴并作为广东音乐的一件常用乐器；20 世纪 30 年代起引进小提琴（由尹自重创始），并已经形成一种广东化的小提琴演奏技巧和风格。20 世纪 50 年代之后骆臻又继续发展了它，这无疑是丰富了广东音乐，但它也绝不可以取代高胡成为广东音乐的主导音色和主导地位。粤剧及粤曲清唱以及粤乐有很长时间吸收了西洋萨克管来伴奏，这主要用 Sax、Alto（上中音）和 Sax、Tenor（下中音）两种萨克管，这种乐器的音色与人声演唱结合甚谐和，它善于演奏滑音奏法，与粤剧唱腔行韵有着天生的结合缘分，对衬托有滑音润腔的粤剧唱腔也起到一定效果。那么，在某些广东音乐演奏时使用它，也是一种音色的扩大。但在总的方面，我们应更多地注意原有地方性乐器的音色特点及其结合配器，以能更好地塑造地方风格的音乐形象。

广东音乐的曲目中为数甚多是由作曲者创作的，故其乐队配器和编制十分灵活不定型，例如演奏传统乐曲《昭君怨》《双声恨》时的乐队配器，与演奏《赛龙夺锦》《得胜令》之差别甚是明显。专业音乐工作者试图通过配器的平衡原则处理，去为广东音乐进行配器编配，这从一个方面、一个角度去尝试，我认为是很好的，这也是一种创作尝试，但同时我认为必须正确认识到民间乐队（民间乐种）的单器音色结合（体现为基本齐奏的，没有和声织体声部的），最本质特点是色彩的结合而不是平衡的结合。因而，在作配器试验时，要正确地、恰到好处地去处理突出色彩又兼顾到平衡的乐队音响，无疑在广东音乐中也应探索发展。例如，我们在处理主要旋律声部的音色进行时应多考虑色彩因素即地方音色、风格特点（还包括它的演奏风格特点）而把和声结构的衬托安排在音色不突出的乐器声部上，求得局部的平衡，使和声衬托与旋律色彩风格融合。

总的说，我主张两条腿走路：一是紧密继承传统，使之保持浓厚的原汁原味而不走样；另一是大胆创新，作各种各样的创作和配器实践试验，为寻求表达现代人生活思想、精神面貌和心态而刻画新的音乐形象，以逐渐取得经验。

在每届羊城花会展奏的大型民族乐队合奏节目中，我们听到了广东音乐大乐队的演奏，这种临时的组合是由省市文艺团体、音乐院校联合凑成的，编制有三

管、四管的，约在六十人左右。据向有关指挥了解，其编制大体上是：梆笛 1、曲笛 2、36 簧笙 2—3、高音唢呐 2、次高音唢呐 1、次中音唢呐 1、喉管（短管或长同）1，这是吹管组；弹拨组是：柳琴 1、琵琶 2—4、中阮 4—6、古筝（21 弦筝）1、木琴 1；拉弦组：高胡 2①、二胡 6—8、中胡 4—6、大提琴 4、低音提琴 2；打击组 3—5 人（包括有定音鼓、排鼓和其他铜器）。无疑这种组合是一种探索做法，我认为大、中、小型的不同配器都可以做试验。例如广东歌舞剧院民族乐团在演奏广东音乐时就有不同的组合，大、中、小都有。据团长陈葆坤介绍，小型组合有重奏式的，也有传统五架头的，例如高胡、扬琴、洞箫、椰胡、秦琴。中型的以 15 人左右组成，如高胡 1、二胡 2、中胡 1、大提琴 1、低音提琴 1、高笙 1（加键笙）、唢呐 1、喉管 1、扬琴 1、中阮 1、琵琶或柳琴 1，打击乐 1—2 人，定音鼓小军鼓、铝片琴、编钟、锣钹兼用。大型乐队有 4 管、3 管，例如笛 3、唢呐 2、笙 2、喉管 1、琵琶 2、柳琴 2、中阮 2、高胡 2、二胡 6、中胡 2、大提琴 2、低音提琴 1—2、古筝 1（大提琴与低音提琴有时以拨奏加入弹拨乐，有时以拉奏加人拉弦组），另打击乐 4—5 人。

除了传统“五架头”组合外，广州市广东音乐曲艺团在 20 世纪 60 年代就有如下的乐队编制去适应演奏不同的广东音乐乐曲，而使用乐器多少，因曲而异，配器不同。下面将我在 20 世纪 60 年代调查了解的广州市广东音乐曲艺团编制介绍如下：拉弦组有高胡、南胡、中胡、椰胡、大胡、低胡、倍低胡、提琴、二弦等，配有若干人，其中有些乐器可由别种乐器演奏者兼。打击乐组有高边锣、大钹、小锣、吭锣、当当、中锣、梆鼓、沙鼓（这些打击乐器绝大多数用于伴奏粤曲时用，因为曲艺团有相当一部分节目是粤曲清唱）。弹拨乐组有琵琶、秦琴、大阮、倍低阮、大三弦、小三弦、月琴、小扬琴等（有的配有两把，演奏者可兼任），吹管乐器组有横笛（曲笛）、洞箫、唢呐、笛仔（小唢呐）、喉管短管和长同，短笛、高音笛及牧童笛等。

这里先介绍一下该团粤曲伴奏乐队的配器，曲艺团在给高音歌唱者（子喉）伴奏时使用乐器以高胡和喉管为主，加上扬琴、琵琶、洞箫、中胡，有时在轻唱刻画内心活动较多的音乐时停下高胡和喉管，而在伴奏中音歌唱者（平喉）抒情的段落时，用了洞箫、琵琶、小三弦、中胡、大胡。至于高胡则等到情绪转折时才加进去。另一组为高音歌唱者粤曲《江姐上山》，伴奏乐器用小提琴、扬琴、

---

① 笔者注：高胡只用两把，即是说只把它拿来演奏主要旋律而不奏和声织体，这是从演奏风格上考虑的，即处理旋律声部要多考虑色彩因素而不是平衡因素。

琵琶、中阮、次中音萨克管和中胡，在这里小提琴代替了高胡的领奏地位。另一种伴奏组合有高胡、椰胡、南胡（普通二胡）、中胡、琵琶、中阮。在伴奏传统唱腔《穆桂英挂帅》时使用的伴奏乐器较为传统：高胡、二胡、二弦、喉管、月琴、小三弦。在伴奏乙反调粤曲时，伴奏乐器用了高胡、扬琴、琵琶、中胡、洞箫。著名演唱家何紫湘演唱《刘胡兰》时，伴奏乐器用喉管、洞箫、高胡、二胡、扬琴、琵琶、中胡；著名演唱家熊飞影演唱《武松大闹狮子楼》时，伴奏乐器用了二弦、提琴、短喉管、小三弦和椰胡。一组抒情对唱粤曲的伴奏用了小提琴、琵琶、中阮、南胡、中胡、大胡、洞箫、碰铃。从上举情况我们注意到，粤曲演唱的伴奏在不同演员、不同内容曲目时的伴奏乐器组合有着不同选择（我们当时尚未有调查广州市的粤剧团和省粤剧院所属剧团乐队伴奏配器情况，相信有更多样化的配器）。那么在演奏广东音乐乐曲时，由于各乐曲有着不同内容、情绪、形象，故其配器选择更多样化。下面我将60年代对该团演奏的乐曲配器列举一些样式，使读者了解。

1. 演奏传统吹打曲《大开门》的乐队：大唢呐2、大钹1、厚边锣1、小苏锣1、小钹1、乳锣（公婆锣）1。

2. 传统曲目《一锭金》：二弦1、南胡1、提琴1、月琴1。

3.《得胜令》：唢呐1、横笛1、中音喉管（长同）1、高胡1、二弦1、提琴1、中胡1、大胡1、低胡1、琵琶1、中阮1、小三弦1、高边锣1、大钹1、沙鼓1。

4.《雨打芭蕉》：横笛1、洞箫1、琵琶2、中阮1、小三弦1、扬琴1、高胡2、南胡2、中胡1、大胡1、低胡1。

5.《鸟投林》：高胡2（有时齐奏、有时二重奏）、南胡2、中胡1、大胡1、低胡1、琵琶2、中阮1、扬琴1、秦琴1。

6.《娱乐升平》：喉管1、笛1、高胡2、二弦1、低胡1、琵琶2、中阮1、小三弦1、扬琴1、低阮1、大鼓1、中锣1、京堂鼓1、小钹1。

7.《赛龙夺锦》：短管1、长同1、唢呐1、短笛1、高胡2、中胡1、大胡1、低胡1、小三弦1、扬琴1、琵琶2、中阮1、低阮1、加大鼓、大锣、大钹。

8.《花间蝶》：高胡1、南胡2、中胡1、大胡1、低胡1、扬琴1、琵琶2、中阮1、横笛1。

9.《孔雀开屏》：高胡1、南胡2、中胡1—2、大胡1、低胡1、扬琴1、琵琶2、中阮1、横笛1、低阮1、小三弦1。

10.《柳浪闻莺》：高胡1、中胡1、大胡1、椰胡1、牧童笛1（在引子中用）、横笛1、短笛1、扬琴1、琵琶1、中阮或秦琴1。

11.《凯旋》：小提琴1、木琴1、低胡1、中阮1、中胡1、大胡1。

12.《步步高》：笛子主奏，加南胡、扬琴、秦琴、中阮和大胡各一。

13.《昭君怨》和《双声恨》（细乐处理）：高胡1、南胡（或椰胡）1、琵琶（或秦琴）1、扬琴1、洞箫1。

14.《胡笳十八拍》：琵琶、箫、南胡三重奏细乐。

15.《连环扣》：扬琴、高胡、南胡、小三弦。

16.《双飞蝴蝶》：横笛、高胡、小三弦、南胡。

17.《午夜遥闻铁马声》（弹拨乐）：小三弦、琵琶、扬琴、秦琴、中阮各一。

18.《走马》：两种配器，一种是传统的，另一种木琴主奏，轻音乐处理。

19.《饿马摇铃》：高胡、南胡、中胡、低胡、扬琴、中阮、低阮、横笛。

20.《杨翠喜》及《蕉石鸣琴》：小提琴、扬琴、南胡、小三弦、大胡等。

20世纪60年代的广州市广东音乐曲艺团，汇集了当代最优秀的著名广东音乐演奏家，如刘天一（高胡）、朱海（高胡）、方汉（扬琴）、梁秋（喉管）和其他一大批演奏家，在他们多次组合出国演奏时，黄锦培先生也同行合作。因此，调查研究当时他们团的广东音乐演奏活动以及配器情况，无疑是有代表性的。我认为该团的乐队配器组合，是紧紧保持民族传统以色彩结合的乐器组合形式的，而并非以西洋管弦乐队平衡原则来处理乐队中乐器声部的。我曾设想，一支特别响亮的广东唢呐的音量起码能与十余把至更多的高胡匹敌，比起逊于高胡音量的其他多种乐器，更加无法按音量平衡比例去处理。按照西洋管弦乐队的比例，一个双管以上的乐队，弦乐组第一小提琴16把，第二小提琴14把，中提琴12把，大提琴10把，低音提琴8把，木管组长笛2支，双簧管2支，单簧管2支，大管2支（如果三管编制则加短笛1支，英国管1支，低音单簧管1支、低音大管一支），铜管组圆号4支、小号2支、长号3支、大号1支（三管制加小号1支、低音长号1支），按西洋乐队这种编制来套用民族乐队，特别是地方乐队，例如广东音乐，岂不是满台的高胡、南胡、中胡及琵琶中阮之类乐器了吗？所以民间基本上以单器（即使有部分乐器添加两件）结合为基础的乐队，在各乐器之间音量悬殊条件下都作单器结合，这是一种道道地地的色彩性结合，所有乐器由于其不同音色而都能线条清晰可辨，但在音量对比上是绝对不平衡的，这正是民间乐队的特点。

专业音乐工作者运用乐队声部平衡原则来处理民族乐队，具体到演奏广东音乐的乐队，这是值得尝试的，大、中、小型的不同结合，对于演奏具有不同气质

和内容情绪的广东音乐乐曲是可行的。例如以大乐队组合来演奏《赛龙夺锦》《得胜令》《娱乐升平》《旱天雷》等乐曲，而有些乐曲则只能用12—15人组合的乐队，才能表现其精巧活跃，如《雨打芭蕉》《鸟投林》，另一些乐曲只能用小组合，如《昭君怨》《双声恨》《双飞蝴蝶》等。

所谓平衡原则的配器处理，我认为也不能照搬西洋交响乐队的乐器声部比例，因为民族乐器的音响差别性太大了，发音原理也多样化，不能像西洋乐队弦乐组、木管组、铜管组那么统一，所以不能按那样去比例，况且我们民族、民间乐队有一个独特而富色彩的弹拨乐器组。

我认为切实可行的是一种相对的力度平衡处理。所谓相对的也即是局部的，乐器数量的比例应该在各乐器组本身中作比例配置，例如1支高胡约等于1.5倍二胡音量，即4把高胡比4把二胡（或至8把二胡），只有先寻求在乐器组内部取得相对的平衡，当各乐器组内部都平衡了，结合起来才有整体的相对平衡。至于乐器组与乐器组之间是很难寻求平衡的，正如我上面所说，一支十分响亮的广东唢呐，你要拿几多高胡、二胡、琵琶、扬琴和它取得平衡呢？而只可能是在吹管组自身各乐器间取得基本平衡。例如唢呐类按一定比例平衡：2支高音唢呐、1支中音唢呐、1支低音唢呐，以上声部稍突出，基本可平衡，喉管也按一定比例，如用一支短管一支长同是平衡的。至于笛子（尤其音量小的洞箫）是不可能与唢呐相比平衡，只有笛子间相比较去平衡，如1支笛比2支洞箫音量。此外，若在吹管组中加进一组高、中、低音笙，不仅能有效融合吹管组本身乐器，也能使吹管与拉弦、弹拨各组间更加融合谐和。吹管组本身平衡处理好了，再加上拉弦组平衡也处理好了，就能解决整个乐队平衡的大头。弹拨乐器中扬琴音量较大，琵琶音量较小，阮类乐器是统一的，因此在单器配备的弹拨结合时，琵琶用两把（琵琶与扬琴音量比例约为2比1），琵琶与小三弦的音量比例也可用2比1（稍强于1小三弦）。在拉弦乐器组、弹拨乐器组（它本身也可多器按比例平衡如琵琶4—6中阮4、大阮3—4、低阮2）、吹管组各自在本组取得音量基本平衡之后，它们的整体结合也就能相对的取得平衡。而我们不能异想天开的让拉弦乐器与吹管乐器间跨组寻求按乐器音量差别做的比较而取得平衡，因为那是很不实际并绝对办不到的，要几多拉弦乐器去与整个吹管组取得音量的平衡呢？因此，我上面所说是相对平衡，基本平衡，而不可能达到绝对的按音量比例的平衡。

上面我大略所举这些乐器音量比例配置，仅仅只从乐器平衡上来考虑，尚未涉及其他相关联的问题，这是远远不够的，至少，起码还要考虑到在乐器声部（特别是旋律主要声部）多器齐奏下在风格上的得失。一把高胡自由自在地演奏，

旋律会淋漓尽致地把广乐音乐风格尽情地表现出来，两把或更多把的高胡声部按作曲家所写下的声部旋律去齐奏，它就离开了民间自由加花走指润饰旋律的传统习惯和可能，将不能充分自由去发挥风格演奏特点，他或他都必须照顾这个声部的其他高胡演奏者，使旋律出来统一，所以在风格上无疑有一定程度受损和限制发挥。除非两把或三、四把高胡的演奏者在长期合作互相了解对方的演奏习惯时，才有可能在相互照顾的情况下取得风格和演奏特点的基本统一，但这决不能在短期或一次临时合作排练中实现。所以从另一角度说。民间乐队的单器结合也有其很大优点，就是各乐器声部都可以自由发挥衬垫，应用自如，随心所欲，互相衬托，或你繁我简、你强我让、你抑我扬、起伏呼应，而在以平衡为原则组合的乐队多器同一声部演奏的条件下，就会使演奏中的自由发挥受到一定的局限，如不能即兴加花走指，因而演奏技巧与艺术特色都受到制约，他们只能按照作曲家谱上的规定而演奏。所以从风格这个范畴来考虑，当然是民间乐队更浓郁些。但在乐队的丰厚度整体音响效果及戏剧性表现力、与现代人心态和表现当代生活内容特点来考虑，又似乎要丢舍一些民间乐队特点，这些优缺点在创作构思与配器时都得加以考虑，扬其所长，避其所短。同时也不排除在大型或中型乐队的创作和配器中，也可在局部中运用风格特浓的传统单器结合的小组合，即大中有小，兼顾风格。

此外，我还认为，像广东音乐等民间乐队的配器中应更多采用复调手法，因为复调手法是两个或更多的旋律线条的结合，具有更融合的风格效果，有以少胜多的巧妙配器功能。不要过多考虑和弦结构型的配器，忌和弦重叠堆积，要考虑多样化的流动音型（这种音型带有支声复调因素，是民族传统中习惯的伴奏方法）伴奏的配器，以达到风格更为贴切。在全奏和弦的安排上，要切实注意考虑和声的风格，使音量突出乐器的声部放在旋律上，而忌放在和声夹层中。

广东音乐还在不断发展中，创作实践也在发展中，我想配器方面也必然在发展和不断探索中。本文中并没有提出什么肯定和成型的编制样式意见、观点（因为我认为这不合实际，应该在不断实践中总结形成），但我列举了一些过去二三十年来前人实践的做法以及不同配器样式，同时指出其潜在的一些优缺点，供广东音乐界参考。

（原载《星海音乐学院学报》1995 年第 1、2 合期）

论乐器在广东音乐发展史中的地位与作用

梁锐祥

广东音乐作为一种民间音乐的纯器乐曲，它的组成跟乐器的选用与功能、乐器的制作与改革、乐曲创作与演奏技巧、地方语言的声韵语法，乃至当时的社会制度、风俗习惯、社团出版、演出形式等，都有着密切的联系。本文拟在乐器的应用与功能、乐器的制作及改革等方面，及其在广东音乐发展上的地位和作用，来剖析与论述广东音乐的发展历史、现状与未来，为广东音乐的研究与创作打开另一个窗口。

一、广州地区乐器溯源

广东音乐虽指的是产生于广州方言地区的地方曲种，但与广州周边的乐器史有着密不可分的联系。因此我们有必要先回顾广东地区的乐器起源应用与其发展史。

广东地区的乐器史可追溯到春秋战国时期，以钟鼓等打击乐器的出现为最早。1964 年 6 月，在广东连平县忠信区坝上出土春秋战国时代的錞于和甬钟，为广东地区发现最古老的乐器。1983 年 6 月，在广州象岗山西汉南越王墓出土的随葬品中，有三套青铜乐器：编钮钟一套 14 件，其器形大小与信阳编钟相似；甬钟一套 5 件；句鑃钟一套 8 件。每件均刻有“文帝九年乐府造”铭文，此乃公元前 129 年南越国乐府的工官在广州制造的。如此精湛的具有固定音高排列的乐器以及编磬、琴、瑟等乐器的出土，反映了二千多年前广州地区就有相当规模的宫廷乐队；后来随着南来北往的经济交往日益频繁，使中原楚地的音乐文化得以源源不断地传入岭南地区，为粤人所吸收与融合，特别是琵琶、扬琴等乐器的传入及应用，大大地促进了广东地区民间音乐的发展。

南宋时期，广东地区的古琴艺术已开始逐渐形成为我国琴派的一个支派——岭南乐派（或称古冈乐派）。到了清代，当时隶属广州府的新会、中山及广州等

地都有岭南琴派的传人，而且代代繁衍相传。

元朝是中国戏剧艺术最为辉煌的年代。江西的弋阳腔、安徽的皮黄以及来自中原地区的梆子戏班，在广东各地十分活跃，促进了极具地方方言色彩的粤剧、潮剧、汉剧等地方剧种的诞生，各种伴奏乐器被越来越多地使用。到了明代，广东各地都出现了许多善于制作乐器的名家。据屈大均《广东新语》记载，其一有香山人黄文裕，不但著有《乐典》36卷，还制作了琴、瑟、钟、磬、管、遂、笙、箫，皆分宫商以唱和。其二为南海人陈元诚，他所制作的“六虚琴，准古协度，以雷张自况”。

外地文化的传来，大大地丰富了广东的当地音乐文化。戏曲的外江班，曲艺的南词班，还有本地曲艺的龙舟木鱼书，后来还有招子庸从江南带来的粤语弹唱《粤讴》，以及客家地区的汉调音乐，潮汕一带较古的西秦戏音乐，等等。在这些形式多样的音乐艺术中，乐器的应用是丰富多彩的。如《粤讴》就以琵琶为主，木鱼书以筝为主，戏曲以二弦、唢呐等为主。这些乐器的使用及流传，为广东音乐的发展起了极大的作用。

在清初，广州、潮州与佛山等地出现了古筝、瑟、琵琶、二胡、洞箫等乐器作坊。顺治年间，有一黄姓艺师，在广州濠畔街129号开设了一间金声馆的作坊，制作二弦、秦琴、竹提琴与高音三弦等乐器。佛山长兴街也有“华声”、“娱声”及“麦平记”等乐器名坊。1911年后，广州的巨亨泰和王文记笛子店，年产量达四五万支，还出口到东南亚与美国旧金山等地。

清代中叶，广州及珠江三角洲一带广泛地流传着“锣鼓柜”、“坐堂吹”、“十番锣鼓”等民间吹打乐。“锣鼓柜”是以大小唢呐模仿人声，吹出多种曲艺、戏曲的旋律，配以锣鼓，主事者将乐器放置一如新娘乘坐的花轿模样的大柜内，或抬柜游行、作行进中的演奏，或为祭神庙会、嫁娶和生辰喜庆日子而演奏。“坐堂吹”是以唢呐吹奏为主的曲牌的一种礼仪音乐。“十番锣鼓”纯属打击器乐演奏。这些在当时出现的民间吹打乐形式，对广东音乐的形成起了十分重要的作用。

广东是我国对外开放及通商贸易较早的地区。西洋音乐文化早在明代即已通过传教士带到广州来。明万历十一年（1583），意大利耶稣会传教士利玛窦（1552—1610）经广州到达肇庆，建立起一座天主教堂——仙花寺，并给教堂带来了一台古钢琴。清道光二十二年（1842），英国曼彻斯特商人给广州运来了一批钢琴，销售于广州与附近地区的教堂或教会学校。宗教音乐的传入，形成了西方音乐文化与广东本地音乐文化交流的开端。

民国十五年（1926）旅居上海的广东籍音乐家吕文成在穗演出时，其二胡因受潮塌皮而变调，影响了演奏；后经重新蒙上了蟒皮、将丝弦改换为钢丝弦，因此而创造出了广东音乐的主奏乐器——高胡。它的音域大大地得到了扩展（拥有三个八度以上），使发音明亮而清脆，又把琴筒夹在两腿之间演奏，产生出了前所未有的刚柔相济的音色和演奏风格，使广东音乐在乐器的使用上实现了一大突破，起到“质变”的飞跃。与此同时，上海中华音乐会（多为广东人并演奏广东音乐为主的音乐组织）成员祝湘石改革了扬琴，甘时雨研制成新式的锣鼓架，都为广东音乐的发展与乐器改革做出了贡献。

大约在20世纪30年代前后，广东籍的音乐家司徒梦岩把西洋乐器——小提琴引进了广东，由其学生尹自重领衔的粤剧乐队，使小提琴广东音乐化；后来何大傻引用了六弦琴（吉他）；吕文成引用了木琴；谭沛鋆引用了小号；高熔陞引用了萨克斯管。吕文成除将二胡改用钢丝弦、将音区提高外，在技巧上也采用移高把位的演奏法，并称之为“走指”奏法。另外将扬琴改用钢弦、琴箱扩大、还多加了音柱，音区也加大了。这时的乐队乐器组合除原来的二弦、提琴、三弦、月琴、二胡、扬琴、秦琴、椰胡与箫笛等乐器形式外，还掺进了小提琴、六弦琴、萨克斯管及小号等西洋乐器，增添与丰富了广东音乐乐队的配器及色彩，并逐渐固定下来，为后人所选用。

从20世纪30年代后期起，广东音乐的发展由于过多地走上商业道路，大量吸收了爵士音乐的节奏，依赖使用“爵士鼓”、“萨克斯管”及“沙槌”等西洋乐器，曾使广东音乐一度沦为舞场音乐。特别是由于侵华战争的原因，随着广州、香港的相继沦落，广东音乐活动受到极大的压制和摧残、停滞以至衰退。乐器制造业很不景气，有的琴行停业倒闭甚至被战火烧毁。抗战胜利后，广东音乐活动有所恢复，乐器生产有所起色，增加了梅花型秦琴、十六弦古筝、七音扬琴（蝴蝶琴）及平底扬琴等品种的生产。后因内战又使广东音乐处于零乱无序的状态，虽然还产生出如《禅院钟声》《流水行云》等流行一时的乐曲，但始终还是略带幽怨忧郁之情结，反映了人们在反动政府统治下的消极情绪。

新中国成立后，党和政府对广东音乐给予了很大的扶持，广州市还成立了广东民族乐器厂及研究所，对广东音乐的原有乐器进行了研究与改革，组织了一定规模的乐器生产。当时，还增加了不少的乐器产品品种，如：15键单簧管、小号、长号和萨克斯管等西洋管弦乐器；大中小号的阮琴、中音二胡、低音二胡以及狮鼓、铜锣等民族乐器。这些乐器的投产，明显地提高了广东音乐合奏的演奏水平，较大地丰富了乐队的配器与色彩。

二、乐器在广东音乐中的选用、改革与发展过程

音乐是人类用以宣泄情感的重要手段。乐器作为器乐曲演奏的重要工具，可以说它是人的嗓子的变衍、手的延伸，同样也是表达心灵的重要工具。据现有的广东音乐研究史料记载，人们都普遍认为广东音乐是一门纯器乐曲种。而在社会历史诸多变迁、背景较为复杂的广东音乐百余年历史时空里，我们可以清晰地看到；广东音乐乐人在乐器的选用与改革上是较少保守观念的，吸收外来乐器之多，应用别人的演奏技法之创新，在我国民族乐种中是较为少见的，它为广东音乐的兴起、衍化与发展起到了不可磨灭的贡献。现从以下几个时期的乐器选用变革及其具有代表性的演奏家等方面，来认识乐器在广东音乐发展史中的地位与作用。

1. 广东音乐最初作为粤剧伴奏所使用的乐器，是由粤剧脱胎至舞台下演奏的，即为最早盛行的所谓“五架头”的五种乐器：二弦（不同于潮州弦丝乐使用的二弦，是源自于北方板胡而衍变的乐器）、提琴（非西洋的小提琴，而是一种竹制的、由北方京胡变种的乐器）、横箫（竹笛）、月琴及三弦。从这 5 种乐器的应用，我们可以看出其明显地受到了北方梆簧系统剧种的影响，但可以说在乐器的组合及音色上已为广东音乐的形成打下了一个良好的基础。

2. 19 世纪中晚期至 20 世纪 20 年代，是广东音乐的形成期。开始多以几件乐器组成小组合奏演奏形式为主，这个时期有一些演奏家就开始尝试创作某些乐曲，如严老烈、何博众、丘鹤俦等三位精通音律、既是器乐演奏家又是作曲家的代表人物。

（1）严老烈

他擅长于扬琴，用扬琴的加花装饰右竹法，将缓慢哀伤的《寡妇诉怨》改编为轻快活泼的《连环扣》，将旧曲《三宝佛》中的《三汲浪》《和尚思妻》分别改编为明快热烈的《旱天雷》和自然雅致的《倒垂帘》，又将《到春来》改编为《到春雷》。他改变了这些古老单纯的小曲原表现的内容和意义，体现了新的乐思及情感，并使之成为完整的器乐曲。

（2）何博众

他具有师旷之聪，琴棋书画皆通，尤精于琵琶。《雨打芭蕉》《饿马摇铃》等乐曲，就是由何博众吸收了广东民间音乐优美、清新的音调和划龙舟、舞长龙等民间艺术节奏，反复加工锤炼而来的。

（3）丘鹤俦

丘精通多种器乐演奏，尤擅长于二弦与扬琴。他除编著有一套音乐常识读物与乐谱外，还在出版的《琴学精华》中，介绍了扬琴的顺打、慢打、快打、密打、滚打与齐打等44种竹法，并附以详细的解说。应该说他是一位广东音乐的启蒙人和发展者。

3. 1920—1938年是广东音乐飞跃并广为传播、普及的成熟期。这个时期人才鼎盛、创作繁荣，演奏家及作曲家人才辈出，涌现出何柳堂、何与年、何少霞“何氏三杰”，吕文成、尹自重、何大傻与何浪萍“四大天王”，还有丘鹤俦、易剑泉、陈德钜、陈文达以及谭沛鋆等大批著名的演奏家与作曲家，创作出了《赛龙夺锦》《娱乐升平》《步步高》《鸟投林》《银河会》《凯旋》《柳浪闻莺》与《惊涛》等五百多首广东音乐的器乐作品。

当时的演奏形式多为小组合奏，并以二弦或高胡领奏等为主。据史料记载，一般可分为以下几种：

（1）以二弦为领奏（称为“头架”）的乐队，乐器有二弦、提琴（竹制板胡）、小三弦，简称为“三架头”的“硬弓组合”。

（2）由高胡领奏为主的乐队组合，有高胡、扬琴、秦琴、洞箫与椰胡等乐器，被称为“五架头”的“软弓组合”。

（3）另有一种是由二弦、唢呐、喉管、三弦、竹提胡并配以打击乐器的吹打乐队组合演奏形式，亦被称为“硬弓组合”。

4. 这里特别一提的是，长期旅居上海的广东籍音乐家吕文成来广州演奏、演唱广东曲艺时，用的是根据江南二胡改革的、装上了小提琴钢丝弦的高胡，音色嘹亮而富有歌唱性。他使高胡演奏的风采神韵与中国音乐的“线性思维”美学意趣相通起来，与变革求新的时代精神相通起来，一时以异军突起之态，风靡了整个乐坛。他在音乐会上演奏了《双声恨》《昭君怨》《小桃红》与《鸟投林》等大量曲目。因两根弦的高胡技法相对容易掌握，因此很快就流传于民间，高胡亦因此成了广东音乐最有代表性与最具有特色的乐器。

5. 20世纪20至30年代，可以说是广东音乐从产生、衍化、巩固并获得广泛开展的兴盛时期，西洋乐器的大量被应用，是我国民族音乐发展史上中西文化结合的一个很生动的例子，并形成了一派表现力十分丰富又极有韵味的粤乐风格。如尹自重将小提琴的C D A E四根弦全部降低了一个大二度位F C G D四音，适应了广东音乐音色、调式与加花的要求，演奏了《柳娘三醉》《小桃红》《雨打芭蕉》及《昭君怨》等作品。何大傻创作了吉他风味的抒情曲《孔雀开

屏》和《花间蝶》。谭沛鋆创作了小号风味的《柳浪闻莺》等乐曲。据不完全统计，在这个时期内的广东音乐曾先后引进与尝试使用过多达41种西洋乐器，并在实践中筛选出小提琴、萨克斯管、电吉他及木琴等几种较为常用的乐器，采取多种乐器组合或单独使用，或与原来的民族乐队混合使用等演奏方式，使广东音乐更加具有丰富的音色变化与较强的表现力。

6. 由于新的乐器被引用，在当时曾一度形成了竞奏新曲的风气。新的乐队组合、西洋音乐风格的被吸收，使新作品在旋法、节奏、调式、结构及演奏特点等方面都有所发展和完备。如何柳堂的《赛龙夺锦》，就采用锣鼓节奏型为骨干，音乐刚健有力，描绘出端午佳节里龙舟竞渡时的热烈欢快的情景，有别于大多数广东音乐所表现的花鸟景物的习惯。又如陈文达的《惊涛》，在保持原广东音乐的风格上，吸取了西方音乐的旋法及爵士乐的切分音节奏，这在当时是被认为有所创新的。

7. 据现有的史料统计，经过广东音乐百余年来的应用衍变与改革发展，最终被确定为纯器乐曲的广东音乐所应用的乐器，可分类为：

（1）吹管乐器，有唢呐、竹笛、洞箫、喉管、牧童笛与小号、萨克斯管等；

（2）拉弦乐器，有高胡、二弦、椰胡、二胡、中胡、低胡与小提琴、大提琴、低音提琴等；

（3）弹弦乐器，有扬琴、琵琶、中阮、低阮、小三弦、秦琴及木琴等；

（4）打击乐器，有大鼓、高边锣、中锣、乳锣、大钹、小钹、镲、沙鼓、梆鼓、木鱼、棒子、爵士鼓、碰铃、三角铁等；

（5）电声乐器，有电子琴、电吉他、电贝斯等。

三、从乐器应用的角度看广东音乐发展现状与未来展望

新中国成立后，人民政府对广东音乐事业高度重视，广东音乐步入了新的发展阶段。特别是1953—1958年间，在党的“百花齐放、推陈出新”方针指引下，广东音乐获得了很大的提高与发展。政府还专门成立了广东音乐史上的首个专业乐团——广东民间音乐团，集中了全省最著名的广东音乐名家刘天一、陈卓莹、易剑泉、黄锦培及陈德钜等人成立了广东音乐研究组，发掘、记录和整理了大量的传统曲目，对乐队的建设做了有益的探索，如增加了低音拉弦乐器。据史载，

这些广东音乐乐人根据各乐曲不同的音乐内容、情绪与形象，在配器技法及乐器的选用上是较为丰富多彩的。如：

1.《得胜令》乐器配置有唢呐1、横笛1、中音喉管1、高胡1、二弦1、提琴1、中胡1、大胡1、低胡1、琵琶1、中阮1、小三弦1、高边锣1、大钹1及沙鼓1。

2.《雨打芭蕉》的乐器有横笛1、洞箫1、琵琶2、中阮1、小三弦1、扬琴1、高胡2、南胡2、中胡1、大胡1与低胡1。

3.《鸟投林》乐器有高胡2（时而齐奏时而重奏）、南胡2、中胡1、大胡1、低胡1、琵琶2、中阮1、扬琴1和秦琴1。

4.《凯旋》乐器有小提琴1、木琴1、低胡1、中阮1、中胡1、大胡1。

5.《步步高》乐器有笛子主奏，加南胡、扬琴、秦琴、中阮及大胡各一。

6.《胡笳十八拍》乐器有由琵琶、箫和南胡三重奏细乐组合而成。

其时，还涌现出一批广东音乐作曲家与演奏家，创作了一批新的作品，如林韵的《春到田间》，刘天一的《鱼游春水》，陈德钜的《春郊试马》，黄锦培的《月圆曲》及杨韶斌的《织出彩虹万里长》等一批优秀作品。这些作品在调式、旋法等方面既有创新，又保持了广东音乐的传统韵味，在国内外产生了很大的影响，可以说是“以继承与创新相结合的典范而载入广东音乐史册”。

在20世纪50年代末至“文化大革命”期间，因受极“左”思潮的影响，广东音乐团等专业团体被解散，专业与业余的广东音乐活动全部停止，导致了广东音乐事业的大滑坡而停滞不前。

粉碎“四人帮”后，特别是国家实行改革开放政策，使广东音乐的创作、研究及演出得以恢复。特别是在20世纪80年代以来，政府主管部门与音乐界为弘扬民族文化、振兴广东音乐做出了很多努力，并采取了相应措施。如每四年举办一届“羊城音乐花会”、举办创作和演奏比赛、出版《民族民间音乐研究》期刊，等等。这一时期涌现出余其伟、甘尚时、汤凯旋、黄日进、陈添寿、陈葆坤与吴国材等新一代的演奏及创作人才，创作出了《思念》《出海》《琴诗》与《云山春色》等一批优秀作品。

20世纪70年代后期起，在广东音乐乐器的研制与生产上，曾出现过一股民族乐器改革的热潮，如当时广州音专（现星海音乐学院前身）的张天平研制出加键中音、次中音、低音唢呐与加键喉管，陈照华改革的扬琴，陈天国改革的大三弦等，分别获得全国科学大会与文化部的奖项，为广东音乐的创作、演奏做出了贡献。

20世纪80年代以后，改革开放的浪潮同时带来了境外的音乐，港台流行歌

曲占据了不少舞台。虽然有关部门近年曾举办过广东音乐的创作与演奏比赛、每四年一次的“羊城音乐花会”等活动，广东音乐的创作与演奏活动亦有所成就，但给人总的感觉是：在当今商品经济的大潮中，广东音乐的创作与演奏活动举步艰难，目前的广东音乐状况的确令人担忧。

面对广东音乐发展中的现实与困境，广东音乐该如何发展？路该如何走下去？这是每个从事广东音乐研究、创作、演奏的人员值得深思熟虑的一个重大问题。多年来，不少专家学者与仁人志士，提出了很多的建设性意见，其中有不少极好的建议。但广东音乐的研究与发展之路应该是多层次、多方面、多学科、多样性、多元化、多种形式的，应进行全面的、纵向与横向的探索、研究，以探求出一条使其继续发展的道路来。笔者认为，从乐器的应用、衍化及改革等角度加以进一步地挖掘与研究，不失为一条可行之路。

1. 广州出土乐器文物与广东音乐的研究

从广东连平与广州象岗山出土的大量乐器文物古迹史实中，我们应该清楚地看到，广东地区的音乐活动与广州具有建城两千多年的历史，是息息相关并共同发展至今天的。因此单纯研究广东音乐的百余年发展史，与本地两千年的发展历史是不相适应的，是欠历史深度或是不够全面的。在广东音乐产生以前，广州及珠江三角洲地区不可能没有流传于社会的音乐与值得研究的音乐活动。虽然西汉南越王宫廷乐队演奏的应是来自于中原、楚地的乐曲，但不可否认而且就今研究的结果证明，古代的中原音乐文化对广东音乐的起源与发展起了极大的促进作用。因此，从出土乐器去深入挖掘与研究两千多年来的音乐史，对广东音乐的研究与发展有着重要意义。

2. 岭南琴派音乐与广东音乐的研究

早在盛唐期间，随着经济的繁荣，广东各地出现了一些“携琴背剑的高人名士”。他们出入于名山大刹和青楼酒肆，兴之所至便抚琴高歌，互相唱和。宋朝末年，皇室从临安（杭州）迁至冈州（现广东新会），把中原的古琴文化带来珠江三角洲。唐宋两朝时，广东就出现了一些有成就的制琴名家和古琴音乐家，如连州的陈用拙、英德的石汝砺等，他们不但善琴，还著有《琴籍》《琴断》等书以传世。明末清初，广东新会人陈白沙创立了古琴岭南琴派（又称古冈琴派），成为我国琴派的一个重要支派，而且代代繁衍相传。这些各时期流传的古琴音乐，无疑对广东音乐的起源及演进产生过一定的影响。如何对之进行研究以及传承，亦应作为广东音乐研究重要对象。

3. 广东音乐的乐器研制与传承研究

早在17世纪中叶的清朝初期，广州、佛山等地就有生产古筝、琵琶、二胡及洞箫的乐器作坊，并拥有一批乐器制造的能工巧匠，制造出大量适应于广东音乐演奏的各类地方色彩乐器，为广东音乐的兴起、变衍、发展及传扬发挥了积极的作用。特别是在20世纪二三十年代，广东音乐进入成熟的“黄金时代”阶段，其时可说是创作繁荣，人才辈出，乐器的变革与乐队的组合创新不断。最具代表性的人物是吕文成，他是高胡的发明者，又是高胡演奏艺术的创始人。据载，约在1926年间，吕文成来广州演出时，多次到琴行与制琴师傅聊天，合作研制出广东音乐的主奏乐器——高胡。

新中国成立后，广州幸福弦乐厂的陆跻、陆友等师傅还研制了高胡的喇叭形共鸣箱与多种花纹的音窗。自20世纪60年代以后，广东的高胡制作就由陆全师傅主持。他是一位平民出身的乐器工艺实践家，他与演奏家及专业教师保持着密切的联系，他们对高胡的制作质量水平所做的共同研究与不懈追求，为现代的广东音乐做出了不可磨灭的贡献。

在当前广东音乐活动处于低谷之时，我们应切实抓好广东音乐的乐器生产与研制。首先必须得到政府有关部门的扶持，让演艺界及教育界继续与广东乐器厂家保持密切的联系，使广东音乐乐器在制造艺术与工艺相互配合、相互促进与相互作用下，得以很好地传承与发展，使高质量高水平的广东音乐乐器发挥出应有的作用；否则，低水平的乐器生产与低质量的乐器，将是难以支持广东音乐攀登新高峰的。

4. 乐器演奏传承发展与广东音乐的研究

新中国成立50年以来，广东音乐乐器演奏的传承教学及发展，一向是由音乐院校及专业演出团体来完成，已培养出一大批优秀的演奏与创作人才，如著名的高胡演奏家余其伟等，他们为广东音乐的发展做出了极大的贡献，是广东音乐器乐演奏事业发展与繁荣的主力军。但不应忽视的是，广东音乐起源于珠江三角洲地区，又深深地扎根于广东民间，有着深厚的群众基础。在广东音乐大力发展的时期中，珠江三角洲地区的业余广东音乐社有如雨后春笋般蓬勃发展，如民间的广东音乐“私伙局”、吹打乐的“锣鼓柜”等各种乐器演奏团体甚为活跃，这是广东音乐的乐器演奏传承与发展中一支不可缺少的生力军。而且现今一些具有发展眼光的有识之士，深入学校、工矿企业与农村基层，大力培养了民族乐器的一大批业余演奏人才，为广东音乐的乐器演奏传承与发展打下了良好的基础，因

此，在坚持原以音乐院校及专业演出团体来培养专业演奏与创作人才为发展主体外，加大力度扶持群众性的业余广东音乐演奏活动，实行“两条腿”走路，加之政府有关部门与社会的大力支持，是保证广东音乐得以传承，并使其呈良好发展趋势的可靠保证。

5. 珠江三角洲地区民歌民谣与广东音乐联系的研究

以广州为中心的珠江三角洲地区，是一块富饶美丽的土壤，自有史以来，就流传着大量如花似锦的民歌民谣，其中有民间说唱、小调、童谣、民谣、劳动号子及咸水歌、山歌等。这些民歌民谣是广东地区民间用以表达和抒发生活中的爱与恨、欢乐与忧愁的载体，她与广东音乐有着千丝万缕的联系，在广东音乐的器乐曲中揉进了珠江三角洲地区大量的民间歌谣曲调。应该说离开了珠江三角地区的民间歌谣音乐素材，就难有广东音乐今天这种特殊的历史地位。因此研究广州与珠江三角洲地区流传的民歌民谣，对广东音乐的横向研究有着相当重要的作用。

李岚清副总理在考察中国音乐学院中与师生代表及部分音乐家座谈时说过：“我国的音乐文化源远流长。中国民族音乐是中华民族精神气质的象征。优秀的民族音乐使人们把自己的命运与祖国的前途和命运联系在一起，激发了爱国主义精神。音乐可以培养民族自尊心，增强民族自豪感。”他提出：“应鼓励更多的作曲家投入民族音乐的创作”，“要千方百计增加民族音乐教育的投入”，“让青少年通过学习民族乐器了解中华民族的文化传统”，“把民族音乐作为中外文化交流中的一个重要组成部分”；要求各级政府文化主管部门“要以改革的精神集中力量办好具有代表性的民族音乐艺术表演团体”，呼吁“全社会要关心和支持民族音乐的发展，特别是广播、电视、报刊等新闻媒体要对民族音乐给予更大的关注和更多宣传报道，为民族音乐的发展创造良好的舆论环境和社会氛围”。李副总理的这番话语，为我国的民族音乐事业发展指出了一条明确的道路，这也是广东音乐发展的必由之路。笔者坚信，在党和政府的大力领导下，在广东音乐界的演奏、教学、科研等专业人员的共同努力下，在全社会的共同支持下，广东音乐将会以崭新的腾飞姿态迎接新世纪的到来。

（原载《星海音乐学院学报》1999 年第 3 期）

论广东音乐的曲名、意境和韵味

黄日进

笔者常到广州市内和四乡的乐社去“开局”，每到一处就和当地的广东音乐、粤曲爱好者同玩同乐，可开心了。他们叫笔者为师傅、教授，说向笔者学了很多东西。其实他们才是真正的行家里手，笔者向他们学习的东西更多，起码是粤曲伴奏和演唱，他们什么腔都有人会唱，什么腔都能伴，而且伴得很出色，奏起广东音乐更是味道十足。大家都熟络了，什么话都谈，平时不好意思说的话也说了。有一次和两位广东音乐爱好者同坐一辆私家车，一边行车，一边听广东音乐CD，听了好一会，笔者以为他们听醉了，但冷不防，其中一位爆出一句令笔者颇为尴尬的话：“广东音乐没落了，我现在越来越不想听。”我忙插话：“你听多了，腻了吧。”他再以争辩的口吻说：“不，你们就是爱加花、滑音，各人不一样，同一个人前后演奏也不一样，不知道是说什么的。人家北方的二胡就不同，不管是哪个演奏家演奏，他们的《江河水》《二泉映月》或是什么的都有同一个内涵意境，只是各人的音色和表现程度深浅不同罢了。”确实言之有理，只好认了。此等意见已有相当时日，也不光是业余爱好者反映，一些资深的广东音乐专家在私下议论，担心广东音乐从此会走样，这是值得引起重视和思考的。

一种可喜的现象是：现在人们的音乐欣赏水平大大提高了，他们不满足形式上、技巧上的拨弄，不崇尚层出不穷的噱头，他们追求的是美妙而清晰度很高的音色和独到的意境内涵，还要经得起推敲和回味。

广东音乐作品有没有意境这东西呢？笔者认为是有的。早期的广东音乐作品曾被认为是文人、士大夫、精神贵族创作出来的。不看别的，就看这些美好的称谓就会发人深省。文（曲）如其人，他们的作品正是他们丰富的精神文化的体现。特别是传统曲目，由于过去年代还没有太多的作曲技法，作曲家就凭自己民族的理念，以独特的表现方式把多种人生体味表现出来，好在是有感而发，把实实在在的心境感受寄寓在艺术作品上就转变成为艺术意境。乐人寄情于乐，诗人寄情于诗，画人寄情于画，因此曲意、诗意、画意，曲境、诗境、画境在中国文

人的创理念上基本是相通的。

意境这东西不是一眼能望穿的，因为它是作曲家在其丰富的生活体验的基础上艺术化了的东西，况且其载体——音乐旋律，是那么的抽象，没有固定的释义性，尤其是传统乐曲又经历了漫长的历史时空，人文风物都起了极大的变化，因此现代的演奏家想要理解它很不容易。一个可靠的办法是多学习历史，对演奏的作品要多看、多读、多奏、多分析、多思考，只有深刻的理解才可能有深刻独到的表现。

这里笔者不避浅陋，提供一个理解广东音乐曲目内涵意境的方法，即从曲名入手。每首曲目有个名称，大多是（不完全是）名义相符、顾名思义的，并以此作为导听、导读、导奏的指引，展开想象的翅膀去进行符合情理的联想。

比如易剑泉创作的高胡独奏曲《鸟投林》说的就是鸟，鸟的灵气、形象、生活习性、声音神韵、动静态势；联想中自然还有鸟的栖身之地、山林景色以及可能有的小桥流水人家、牛背上的牧童短笛、炊烟缕缕等；又因为鸟归林的时间一般是傍晚，因此又可联想到黄昏日落时的大自然景观，尤其不能忽视的是观鸟人的心旷神怡如痴如醉的感受。《鸟投林》一共才94个小节，能表现从鸟到山林，到黄昏日落，到人的感受，这简直是天方夜谭。难度当然大，但可以办得到，关键是能否理解透其意境，能否把94小节所有的音符含意表现出来，还加上演奏家别出心裁的创造，特别要把整段鸟声出神入化、层次分明地表现出来，只要你能把观众带到某种境界，曾有过此种生活体验的观众自然会联想到更多、更好、更美、更有趣的东西。

现作演奏分析：头一个音是带附点四分音符的3，是直破乐曲主题的第一个音，正好处于高胡的最佳音区，演奏时作上滑音处理，声音自然缓慢，由弱至稍强，最后作一个稳定性的瞬间停顿，给人以动作过程的感觉，意味着这鸟意欲归林时慢慢站起来，伸伸脖子，松松身上的羽毛，环视周围的姿势。当它辨认出归林的方向以后毅然起飞，因此紧接3的第二音就是1̇，从3到1̇是六度大跳，表示鸟的行为在发展，从观望到果断行动，所以1̇与3的奏法不同，要干脆有力，但不必奏得很强。仅此乐曲开头的两个音就足以构成鸟的一动一静、欲动还静的意境了。紧接下来是群鸟飞翔的各种情景：

谱例 1

2̇ 2̇3̇ 1̇ 65 | 1̇ 65 1̇651̇ | 651̇6 51̇65 | 3532 1612 | 3 45 3 21 | 3 65 3 21 | 3 1̇2̇ 6521 | 3

这段音乐节奏较平稳，以 XXX XXXX 两种节奏型为主，演奏时要求每拍头一个音奏得稍为顿挫有力，与其他的音形成强弱对比，表现群鸟飞翔动作整齐划一、轻盈活泼、怡然自得的情景。此时，音乐忽然转到 3̇ － | 3̇ 的由强至弱的大下滑音，与前面的3形成八度大跳，时值长达三拍，表现鸟在归途中或因发生意外，或因情绪激昂直冲云霄，或急转弯改变飞翔方向，好一会，音乐又回到平和优美的旋律：

谱例2

3̇ 5̇ 2̇1̇2̇3̇ | 1̇ 61̇ 6532 | 1 35 61̇65 | 3523 1 | 1 － | 1

至此，高胡停奏旋律，让扬琴、洞箫及其他中低音乐器轮奏下面一段背景音乐：

谱例3

3 | 3 35 | 6 62̇ | 1̇ 65 | 423 | 213 | 3 － | 3 1 | 5 1̇ | 72̇1̇ | 1̇ － |

在这段舒适柔和、跌宕有致的背景音乐中，高胡巧妙地分四个层次奏出模拟群鸟的喧嚣声。第一层次是先声夺人，预示鸟将要飞临目的地——山林，鸟声短而单、远至近；第二层次是鸟声的发展，长而多、疏至密，意味多路群鸟在山林聚会，互相嬉戏追逐；第三层次是鸟声的高潮，既多又长，且富有变化；第四层次是鸟声的尾声，短而声小，强至弱，表现鸟儿不堪劳累，贪玩喧闹，至此黄昏日落，归巢歇息了。曾到过广东新会小鸟天堂的人，大都领略过这样的一种天然美景：夕阳斜照，金光铺地，漫山林木尽染碧翠；归林小鸟叽叽喳喳，盘旋俯冲，千姿百态；不远处流水弯弯，炊烟缕缕……正好构成一幅令人陶醉的田园山鸟画，也是一首令人神往的大自然赞美诗。但这画和诗在乐曲中何以见得呢？就从这巧妙的鸟声模拟和甜美舒适的背景音乐中去玩味。这两者之间，一是动态描写，一是静态描写，以静衬动，两相交融、两相配合，旋律随着鸟声模拟变化而变化，有鲜明的强弱对比，波浪式的起伏，乐器反复轮奏，音色清新多变，在这生动逼真的鸟声模拟和动态与静态浑然一体的音乐旋律的启迪下，使人在翩翩的联想中自然而然地进入《鸟投林》的主题意境。音乐至此，本可大

功告成，但作者意犹未尽，笔锋一转，平添一段极富浪漫色彩的小鸟“惊梦”的音乐：

谱例 4

0 5 3̇3̇3̇3̇ | 2̇2̇2̇2̇ 2̇ 05 | 1̇ 05 3̇2̇1̇ | 6 0 6 05 | 6 05 6 05 | 6 05 6 7 | 65356……

这是对鸟人格化的描写，描写它们梦回白天的生活片段忽然被扰惊醒，引起一阵骚乱。音乐语言形象生动，使人对鸟产生更多的情趣。前两小节应奏得紧张强烈，高胡使用颤弓，而后又逐渐恢复正常的演奏。为了照顾听众愈是动听的音乐就会愈想听的心理要求，反复演奏前面的一段音乐：

谱例 5

2̇ 2̇3̇ 1̇ 65 | 1̇ 65 1̇651̇ | 651̇6 51̇65 | ……1 35 61̇65 | 3523 1 | 1 – | 1 – | 1

但反复时，演奏速度稍快，气氛较热烈，最后寥寥几声鸟叫，此时听众心满意足，群鸟以及偎在母亲身旁的小鸟也安然酣睡了。

《鸟投林》自 20 世纪 20 年代中期面世以来，历经吕文成、刘天一、笔者和余其伟等几代人的演奏再创作，意境渐臻完美。但也有人不求甚解，望文生义，以为有声必有鸟，有鸟必投林，演奏伊始，就来一串吱吱啁啁的鸟声，然后才进入乐曲演奏。须知道，鸟随时随地都会叫的，高兴也叫，不高兴也叫，猎人打伤也哀叫，但我们需要的是与音乐主题意境有内在联系的和鸣。那种鸟声与音乐分离，各说各的，演奏当然是没有什么意境可谈的了。

又如陈德钜作的《宝鸭穿莲》。此曲名符其意，又是曲，又是诗，又是画。原作篇幅不大，后来的演奏者根据原作的潜意识在后面加了一段，使乐曲意境更加充实开阔，音乐语言十分精练生动，鸭的形象、神态、走路的特征、觅食、抢食、互相追逐嬉戏及其活动的莲塘美景尽在乐曲所描绘的意境之中。但尽管音乐语言如何形象生动，也不是一眼便望穿其意境的，要在旋律里找出一些具备某种意境特征可加工成为与意境相吻合的某些旋律、节奏、音型等音乐要素加以再创作。先看其引子：06535 1̇ 7 6 | 5 –，这引子具备了鸭群走下莲塘的那种特征，但如何处理才富有艺术性呢？凡养过鸭群或有过这种生活体验的人都知道，鸭群

下莲塘时绝不是排着队慢条斯理地逐个走下去的，而是一窝蜂争先恐后地冲下去的。因此演奏处理应该是从 06535 至 i 是快速强奏，往下 7 6 5 – 应该是渐慢渐弱至虚无，表现鸭群下莲塘及逐渐隐没在莲塘里面。不久，又听到模拟鸭子走路嘀嗒嘀嗒的旋律：77 | 66 55 | 44 33 | 接下来是 6. 35 – | 的乐句，表现鸭群发现猎物，互相抢食或互相嬉戏追逐。此乐句要强奏，与前面平稳缓慢走路的旋律形成对比，使乐曲更有情趣。再接下来是 5· 35 2· 0 | 此乐句很可能是一阵风吹过来，因此这乐句的 5 要强奏，但当强音出来以后马上虚下来，模拟风吹的声响——呼。风吹荷叶（一大片）是一种很美的景观。但风吹过后响声也就没了，因此就出现这样的一段音乐：

谱例 6

0 35 | 2020 0 36 5050 0 65 | 4· 5 4· 5 3· 4 3· 7 | 6611 2233 6655 1155 | 3 5·3 23123 5 ……

前一小节（不完全小节不算在内）是刻画鸭子一阵风吹过以后把头伸出莲蓬四周环视或寻找同伴的神态，要轻奏，若有所思。紧接着又是几阵风吹过来，因此第 2 小节每拍的头一个音要强奏，表现风势风力之强大。但风吹过后又出现第 3 小节模拟鸭子走路嘀嗒嘀嗒的脚步声或是嘎嘎的叫喊声。最后是尾声：

谱例 7

5 i 6 5 | 3 5 3· 6 | 5 i 6535 | 2 3 2· 3 | 2 6 3272 | 6 7 6· 3 | 2 6 3272 | 6 7 2 ……

这段旋律节奏平稳，速度较慢（反复时加快），音程起伏较大，表现鸭子走路时鸭屁股左起右坠或左坠右起的那种情景，非常有趣。

再如何柳堂的《赛龙夺锦》，这是一首较易理解的乐曲。它是以民间龙舟竞渡起名的，顾其名可见其情其景：披红挂绿的龙船，手执桨片的彪形大汉，助威的锣鼓，江河两岸欢呼呐喊的人群，民间龙舟竞渡的盛况尽在乐曲的描写里。但理解了并不等于能演绎出来，要下一番功夫找出一些具备某种特征而通过演奏可成为与意境内涵相吻合的节奏、旋律、音型等音乐要素，进行再创作，还要根据意境内涵的需要，对演奏语言和演奏技巧进行规范。此曲模拟性的音乐语言较多，因此其抑、扬、顿、挫、轻、重、缓、急要分明，音势稍强，柔性的音乐语

言和滑音慎用，也不需要太多的加花。

根据上述要求，试在曲子里找出一些具备某种特征而通过演奏加工可以成为与乐曲内涵相吻合的旋律、节奏、音型等音乐要素。先看开头的引子：

谱例 8

2 1 3 5 | 6 – – | 2 6 4 3 | 5 – –

我们把它看作是龙舟竞渡开始的号令是合乎情理的，因此用音色雄壮的唢呐奏出，如一声令下，各路龙舟似箭离弦，开始竞渡，因此紧接下来是：

谱例 9

0 3 | 5 0 3 5 0 3 | 5 6 2 3 5 7 | 6 5 6 i 5 6 4 3 | 2 6 0 3 5 0 |

这样的节奏、音型酷像锣鼓点，又像划龙舟的动作节律，因此就作如此处理：旋律雄壮有力，节奏铿锵，语气语调斩钉截铁（除第 2 小节 7 音外），这里不要加花和滑音。再往下是：

谱例 10

0 6 | 5 5 0 1 2 2 0 6 | 5 5 0 1 2 2 | 5. 3 2 2 | 5. 3 2 2 0 3 |

2 3 0 1 7 3432 | 7 2 3 5 2 3432 | 1 3 0 2 3 3432 | 1 3 0 1 2……

这是竞赛的继续，但大汉们已经发力了，附点四分音符 5. 就是发力的象征，要强奏。连续出现的 XXXX | X X 0 X 这样的音型、节奏，表现比赛正拉开距离，于是出现互相奋力追赶的势头，旋律的音势、音力明显增强。音乐再发展下去就是将要夺标和最终夺标：

谱例 11

1 2 | 3 5 1 2 | 3 5 3 5 | 1 2 1 2 | 3 5 3 5 | 3 5 – – | 7 6 5 4 | 3 5 – –

这段音乐要奏得特别雄壮有力，语气、语调要斩钉截铁、渐快渐强，最后是号角般的一记长音7，宣告赛事结束，万众喝彩欢呼。接下来是健儿们向群众致意，轻舟泊岸，于是出现一段音力、音势减弱，稍慢而轻松的音乐：

谱例 12

03 | 22 3 | 2 4·3 | 27 3 | 2 5·6 | 76 56 | 73 2 | 12 7 | 03 7 | 2……

《赛龙夺锦》的音乐意境多是用象征性的模拟手法来表现的，较易理解，也易于演奏。只要演奏得旋律雄壮，节奏铿锵，语气、语调分明果断，音势、音力适当强健就可以了，但要指出，除一些装饰性的加花和个别浓化风味的滑音外，其他的柔性音乐语言要慎用。

《鸟投林》写的是鸟，《宝鸭穿莲》写的是鸭，《赛龙夺锦》写的是人，围绕着鸟、鸭、人的活动内容及活动环境展开了各自的音乐意境描绘，多用各种模拟手法，音乐语言生动逼真，是属动态音乐，因此顾名思义（意）不难理解，演绎也不太难。有些乐曲可以顾名思义，但较难演绎，如《平湖秋月》，在整首乐曲的旋律里是找不出具有“平湖”、“秋月”和在这诗情画意的环境中活动的人的某种具有象征性的音符、节奏、旋律、音型音乐要素的，因此不能像前述三首曲那样抓住某些具有某种特征性的音乐语言展开乐曲意境的描绘和联想。唯一可供思考的是平静的湖水，皎洁的月光，因此可以把它作为写意手法表现的柔性静态音乐来处理。要求旋律秀美，音色漂亮，不要太多的音势、音力，节奏平稳中带有某些对比性的跌宕。

谱例 13

5 | 3· 5 35 3·2 1· 3 2 7 | 6……

这是乐曲的高潮，可以理解为游人渐多、人气攀升，或是游人兴趣勃发、情绪高涨。这里的几个滑音特别有特色，其音势、音力、音量都要加强。下来是 0 5 3 05 2 05 | 1…… 可理解为情侣在树荫底下甜言蜜意、柔声细语的情景，要弱势轻奏。还有诸如游人漫步，或湖上轻舟的情景，就只好在旋律的“字里行间”去表现了。所谓字里行间，就是通过音乐语言的语气、语调、轻、重、强、弱、音势、音力的巧妙对比，使听众内心产生一种律动，联想曾到过什么东湖、

西湖游览过的情景来达到演奏的目的。

类似《平湖秋月》的曲目还有《月圆曲》。但此曲的真正含义是“人圆”，不是“月圆”，是描写人们沉浸在像月圆那样美满、幸福、祥和的环境中彼此友爱、热情、团结、向上，其意境的描绘就在“字里行间”。《西江月》《彩云追月》等亦然。

但又不能见“月”就是月，都是那么美好的。有的“月”曲根本不是写月，只是择其时，抒其情，其真情是苦情，例《汉宫秋月》，是描写那些“红颜未老恩先断”的宫女们在人逢佳节倍思亲的时刻感怀身世。当初被选入宫，以为是三生有幸，从此脱贫致富显贵，熟料好景不长，红颜尚驻却被打入冷宫，失落、伤感、惆怅、压抑、愤怒、无奈，百感交集。此曲的曲式属多段体，共四段，除最后一段，前面三段都是同一内容逐段深刻，是属于情绪性的静态音乐。其旋律并不华丽，节奏较平稳，但也有个别较大的音程跌宕，速度较慢，有比较多的重复音、重复句以作某种情绪的强调深化。使用的滑音也较多，有刚性的、柔性的、压抑性的。除一些细腻的装饰性的花音外，不需要太多的其他花音。现在先来分析乐曲开头的一句：

谱例 14

2 1 | 6 1 4 | 3. 576 ⁶5 | 0……

这开头一句的前两小节声音较细弱，但到第2小节的**4**来一个夸张的大滑音，然后才转到稍强的第3小节，第3小节的**7**是个压抑性的小滑音，而**6**带上一个波音，吸气才落到⁶**5**上，这表示主人公从静态的心理活动到动态的表情活动，正是一声长叹，无限感慨。

乐曲的第一段，在旋律中找不到具备某种情感特征的音型、节奏等音乐要素，照谱演奏，平淡如水，全凭演奏家独具匠心的处理。旋律中出现很多**7**音，**7**音本身就不怎么明朗，把它作紧张的滑音处理，可以表现压抑无奈的情绪。

其他的滑音和一些装饰性的花音多为表现女性的纤细、柔弱的气质。接下的第二、第三段都是同一内涵的逐步发展深化，但有些旋律节奏在其他广东音乐中是少见的。如：

谱例 15

i i 6.. i | 5.. 6 4 36 | 5.76i 5 | 5 0 i i | 6.. i 5.. 6 | 4.. 5 3.. 5 | 235 3532 | 1 1 11 2 | 3……

这两句是重复句，意含宫女们从伤感、压抑发展到愤怒，似乎在内心发出控诉。这重复句的演奏处理是前弱后强。

但宫中生活是暗无天日的，无论宫女们如何的愤怒和挣扎也不能私出宫外，还是要“夜深前殿按歌声”——陪人“卡拉 OK”。因此最后的一段旋律是：

谱例 16

5 56 3. 6 | 5 6i 5 76 | 5356 i. 7 | 6765 3 | 5 56 1 25 |

3 3 5 6 i | 5 6i 6543 | 2723 5643 | 3 5 5. i 6556 | 1 ……

这段旋律的演奏处理与前三段截然不同，除个别连贯性的滑音外，其他滑音和花音都不要，力求旋律流畅、稍快、富歌唱性，有翩翩起舞的感觉，这当然不是宫女们的自愿，而是不得已而为之。

类似《汉宫秋月》的曲子还有《流水行云》。乍一看其名，以为它是虚无缥缈的境界，但它却是实实在在的悲曲，流行于 20 世纪三四十年代。当时是抗日战争，国难当头，据说作者本人此时也受感情困扰。全曲旋律采用俗称之“乙反调”，更添其悲哀、悲伤、悲愤、悲怆、悲戚的情调。乐曲开头仅三个音：5 5 4 – |，如果说《汉宫秋月》的开头是一声长叹，那么它的开头是一声短嗟，嗟叹命途多蹇，身世堪怜。全曲就是如此长叹短嗟，悲戚无奈，演奏处理较为细腻，音势、音力不宜过强，但弱势中也有强奏，如：

谱例 17

6. 7 | 6765 4 24 5 6. 7 | 6765 4 35 2……

这表现主人公对命运的质疑和对现实的控诉。但到底是人穷志短，几声弱音以后便是起伏无常的低回凄泣和声嘶力竭的哭诉，因此出现下面的一段旋律：

谱例 18

6̣ 7̣ 1 2 | 2456 54321· 65 | 4 5 6 i̇ 1 43 | 241·4 2124 5 – | ……

像《平湖秋月》《汉宫秋月》《流水行云》这样的曲目，要在它们的旋律中找出具有某种特征性的节奏、音型、旋律等音乐要素来进行加工，演绎出其内涵意境。这似乎有点是自作多情，但自作多情就自作多情吧，自作多情方有情，为了你的演绎言之有物，还是自作多情好。但并不是所有的广东乐曲都有一个完美的意境，即如《上云梯》《送情郎》《青梅竹马》《蕉石鸣琴》等小曲、小调，除了学习它们一些优美的旋律外，就不必曲追求它们的什么意境了。

关于韵味的问题。现在一些资深的广东音乐专家和业余爱好者嫌我们演奏广东音乐韵味不够，一些年轻的演奏家难以接受，说滑音、加花、揉弦等特殊演奏技巧都用上了，怎么还不够味呢？这可能是用得不当、过多过滥，或远离音乐意境、言不及义，或违反演奏音乐语言规范。各种滑音、加花、揉法应与演奏音乐语言规范相适应。本属刚性的演奏音乐语言，你却加上几个柔性的滑音，本属诗词般精炼含蓄的音乐语言，你却加上一大串的花音，结果把乐曲演奏得不伦不类，这当然是不行的。演奏《汉宫秋月》的音乐语言（含加花、滑音等）不能用在演奏《凯旋》上面去，同样，演奏《鸟投林》的加花、滑音不适于用《赛龙夺锦》的演奏。从概念上说，音乐的内涵意境与韵味是两个不同的概念，但从音乐表现上它们是同一体。有一个简单的例子可以说明：如果听某人演奏《鸟投林》意境很独到，但其韵味索然，这是不可能的；如果听某人演奏《鸟投林》韵味十足，但不知道它是说什么的，这也是不可能的。既是意境独到，其韵味当然是很浓郁的；既是韵味十足，其意境当然也是独到的，因此音乐的内涵意境与韵味在音乐表现上是个同一体。要把一个音乐作品表现好，就一定要对作品的内涵意境有深刻的理解，对营造韵味的特殊演奏手法能恰当地应用。借问何谓演奏音乐的最高境界？独到的内涵意境、浓郁的韵味以及漂亮的音色是也。

（原载《星海音乐学院学报》2003 年第 1 期）

谈广东音乐的生命力·张力·辐射力·文化场

罗小平

笔者在1998年曾发表过一篇有关广东音乐的生命力与文化力的文章，对广东音乐本体原有的生命力和文化力作了一些分析，并对广东音乐在新世纪的发展提出自己的看法。[①] 现就原来的议题，进一步探讨相关的几个概念，这与广东音乐今后的发展亦是有密切关系的。

笔者认为生命力是生命体存在与发展的内在依据，并显现于外在的活动形态之中。文化艺术的生命力则体现于它的内在机制具备自我调节、自我更新的能力与自组织的有序结构，体现于它的发展与人类发展的某些要求相符。

埃里克·詹奇在《自组织的宇宙观》一书中明确指出："自组织是动力学原理，它是构成了生物的、经济的、社会的和文化的结构的丰富多彩的形式世界的基础。"[②] 这种自组织的范式具有自我调节、自我更新、自我超越的特点，具有与环境连续交换、共同进化的有序结构。

笔者运用詹奇的自组织范式来解释广东音乐的生命力时，谈到广东音乐的自我调节能力在于广泛地吸收中西文化，使其具有不断更新的活力，但又能把中原的古乐、北方的戏曲、江南的小调整合为"粤味"。广东音乐名家在乐器上的改革、创作手法的出新、演奏技法的变革都显示了一种不断超越自我的气势。广东音乐名家的群体代代相接、名曲的不断涌现、演出活动的此起彼落、海内外业余社团形成的文化网络都体现出这一乐种具有自组织有序结构的特征。

本文在此要谈及与生命力紧密相关的几个概念：张力、辐射力、文化场。

---

① 罗小平：《析广东音乐在新世纪所具有的生命力与文化力》，《星海音乐学院学报》，1998年第4期。

② 埃里克·詹奇著，曾国屏等译：《自组织的宇宙观》，北京：中国社会科学出版社，1992年，第26页。

一、张力

张力原指物体的拉力或是物体所承受的拉力。笔者在此强调的是乐种具有的包含、调节矛盾对立面并使之成为互补、互渗、相互整合的能力。广东音乐的张力体现于以下几个方面：

1. 与时俱进和超越时空

广东音乐与时俱进的特点，在黄锦培教授的《论广东音乐的时代意识》和余其伟先生的《广东音乐文化历程》等文章中，都有较详尽的分析。黄教授的侧重点在于广东音乐内蕴的社会意识。如他在文中谈道：我们可以从这百多年《广东音乐》的近千首曲目中，发现到它在各个时期都有分别不同的内容，反映出各个时期的社会意识。他还指出：在广东音乐发展的第一个时期——清末至辛亥革命前后，广东音乐表现了封建社会的主要矛盾，人民反封建的情绪，对统治者的控诉，对美好生活的向往。第二个时期——20 年代初至 20 年代末，前半期是辛亥革命的振奋人心之作，下半期是都市人民借景抒怀之作。第三个时期——20 年代末至 30 年代末，广东音乐表现的是悠闲得意的市民意识。第四个时期——30 年代末至 40 年代末，出现了一些反映市民压抑苦闷、祈求幸福的乐曲。新中国成立后的第五个时期表现的是社会主义意识，人民的劳动和三大斗争中的感受。①

余其伟在《广东音乐的文化历程》中，具体分析了各个时期广东音乐的文化品格。如："传统的广东音乐较少深沉的人生喟叹与哲理深思，较少士大夫的典雅习气，也没有类似中原古曲那种悠深旷远的历史苍凉感。"它传达的是"人间世俗的喜怒哀乐。映照出南方都市新兴市民阶层及一般城乡平民百姓的生活风采"。呈示的是多元性格的边缘文化特征。五六十年代的广东音乐一方面有不少对新生活热情感奋的新作，另一方面又有功利意识较浓厚的应景之作。80 年代至今，广东音乐的内涵更丰富、复杂，表现形式更多姿多彩，进入到思索与探索的时期，为广东音乐更大的发展，做好准备。②

笔者认为广东音乐的与时俱进，还体现于反映了不同时期市民阶层的审美意

---

① 黄锦培：《论广东音乐的时代意识》，《民族民间音乐研究》，1982 年第 1 期，第 16—23 页。

② 余其伟：《广东音乐的文化历程》，载《粤乐艺境》，广州：花城出版社，1998 年。

识上。如20世纪二三十年代适应都市市民阶层审美趣味创作的《平湖秋月》《柳浪闻莺》《春风得意》等乐曲，以优美、轻快、悠闲的音调，与大都市及周边城镇平民崇尚的轻松适意、自得其乐的生活美相协调。全民抗战之后，产生的广东音乐作品《齐破阵》《惊涛》《凯旋》等，以激昂、振奋的节律表现了市民阶层的抗战热情，具有壮美的某种形态，亦符合这一阶层在民族危机时的审美取向。20世纪五六十年代产生的《喜开镰》《纺织忙》《春到田间》，表现的是包括市民阶层在内的广大劳动群体的欢欣。明朗、生动、欢快的音乐，与当家做主的劳动者心态和趣味，十分协调。改革开放之后，广东音乐在表现题材与表达方式上的变化，使之包含了美的各种领域、立美创造的各种探索，与新世纪民众的多元化审美选择完全一致。

广东音乐不仅能与时俱进，具有特定时代的特征，还具有超越时空的审美价值，使不同时空的欣赏者都乐意接受、为之动情。这是因为广东音乐的名作大多具有优美的形态，积极乐观、明朗愉悦的情态，内涵宇宙精神、天人和谐的意态。笔者在《音乐心理学》（与黄虹合著，1989年）一书中，提出了客体的形态、情态、意态的概念。在《音乐美学通论》（与修海林合著，1999年）一书中，又谈到了音乐审美价值的形态美、情态美、意态美。作品的形态是指音乐各种表现因素构成的音响动态结构。当它体现了创造者的创造力、独创性，体现了美的规律的构建，形成有序的艺术化结构时，它就具有音乐形态美的价值。综观广东音乐的经典之作，以优美形态为多。展现大江东去、波涛裂岸与摧枯拉朽、横扫千军的壮美，表现毁灭人生美好价值的悲剧美的作品为数不太多。

在美的乐态中，恰恰是优美的音乐，既体现了自然天成的合理性，又与人类生命本质的追求相应，最具普遍性和长久性。优美的乐曲内蕴立美主体对美好事物的趋同感、亲切感，其音响动态具有流畅、舒展、平和、适度的特征。在优美之乐的创造和欣赏中，主体无须费力去克服物质和精神的矛盾、主体与客体的冲突、感性和理性的逆反、情和意的背离。当你在欣赏轻柔的《双凤朝阳》《山乡春早》《鱼游春水》等乐曲时，甜美委婉的曲调、舒缓柔和的节律，使你倍感亲切与温馨，好似漂泊的心灵找到了栖息的家园，远离故国的游子回到了母亲的身旁。欢悦的《步步高》《喜气扬眉》《赛龙夺锦》等乐曲，又以跳跃、轻快的旋律、明朗鲜亮的音色、生动活泼的节奏抒发主体需求满足的愉快，价值实现的欢乐，精神舒展的惬意，兴之所至的意趣。

情态是指音乐形态中呈现的情感基调与变化脉络。广东音乐名作的情态，以表现美好的情绪、积极的情调为主。明朗、乐观、奋发、向上是广东音乐的基

调，同时也是人类不断发展的基调。即使人类历史中，有数不清的劫难，现在仍面临环境恶化的威胁，人类还能持续发展，依靠的就是科学的精神和积极的心态。

广东音乐在各个时期的作品，无论是时局稳定，抑或矛盾激化，无论是乐种盛极一时、誉满天下，抑或受压挨批、备受冷落，都坚持积极乐观的情态，欣然适意的基调。如吕文成把原本“节拍极慢，其声也哀”、古人用作丧礼奏曲的《小桃红》，改编为优美抒情的乐曲，淡化了原有的悲情①，就充分体现出广东音乐的“乐感文化”之倾向。再看黄锦培教授在四人帮横行时，创作出《冬寒叶更绿》，“寓岁寒傲世之意”②。屡遭挫折，仍不改赤子之心，不失浩然之气，足以显示广东音乐名家的积极心态与乐观情怀。

意态指的是内蕴于音乐深层的意韵、意味、意境。笔者在《析广东音乐在新世纪所具有的生命力与文化力》一文中曾指出：“广东音乐精品对自然动态的生动描绘，对人与自然交流，吸取天地精华的把握，对人在风花雪月、高山流水中悠扬自得情趣的表现，显示了广东音乐家强烈的天人协调的意识，对人类整体发展的关注，使其自然地进入21世纪文化理性和生态社会的发展轨道，适应新文化格局的设置。”③

广东音乐中的自然情趣，着重表现人在自然中的感受，人与万物沟通的韵味。如严老烈的扬琴改编曲《到春来》，在表现春回大地、百花争艳的景致时，没有鸟鸣、水流之声态，而是着力抒发人在春光环绕中的心态，那种与春共舞、与春同醉的情境。广东音乐名家吕文成的《平湖秋月》，以柔美的曲调、明快的节律，描绘出秋月当空、湖水如镜、垂柳倒影、浅草滴露的意境。

广东音乐中，表现莺歌燕舞、万物悠游的乐曲如《鸟投林》《莺燕嬉春》《孔雀开屏》等，让人不仅感受到天地万物的自由动态，还能体验到人之心灵在自由状态中的无拘无束，无欲无念。

当代作曲家进一步发挥了广东音乐在描画自然生态上的表现力，以更广阔的视野、更丰富的表现手法来展现人类关注的自然现象，体现人在自然中的感悟以及人与自然融洽相处的宇宙精神。如黄锦培的《月圆曲》以圆舞曲的轻盈节律，优美舒展的音调，展现出月色醉人、景致幽雅的情调，以及作曲家对天上月圆、

---

① 黎田、黄家齐：《粤乐》，广州：广东人民出版社，2003年，第47页。

② 余其伟：《广东音乐的文化历程》，载《粤乐艺境》，广州：花城出版社，1998年，第3—36页。

③ 罗小平：《析广东音乐在新世纪所具有的生命力与文化力》，《星海音乐学院学报》，1998年第4期。

人间如意的祈求。甘尚时的《明月恋荷香》，以优雅、轻快的情调描绘了明月当空、荷风送香、芙蓉玉立、湖清叶绿的清新景色。杨桦的《绿水长流稻飘香》、刘天一的《鱼游春水》、林韵的《春到田间》、乔飞的《山乡春早》、黄日进的《旖旎风光》、李助炘和余其伟的《潭江风俗》等，都是与此相关的佳作。

由此可见，广东音乐具有的优美形态是最具普遍性的，包含的积极情态与人类的发展基调是一致的，其天人和谐的意态代表着新世纪生态社会的发展趋向与以宇宙为中心的精神。因而，它在与时俱进的同时，又具有超越时空的价值。

2. 兼容性与独特性

众所周知，广东音乐既有纳百川之流、融百家之萃的兼容性，又有鲜明地域色彩的独特性。兼容性一方面来自岭南文化的母体具有的开放性和兼收并蓄的特点，另一方面来自孕育过程中，“本土音乐文化与中原古乐，昆、弋牌子曲及江南小曲小调三种外省传入的音乐文化有着全面的互相融合，在融合中逐渐产生出统一的和具有岭南地方色彩的风格”①。在发展过程中，又不断吸取西方的音乐表现因素，国内各乐种的精华，包括乐器、创作方法和演奏方法等。

其独特性体现于所有外来因素与本土音乐文化整合时，都是在珠江三角洲这样一个地域环境中进行的。北回归线上的自然风韵，四季葱绿、万木争荣、百花盛开的自然环境，南越王古都的辉煌，海上丝绸之路的海洋文明和通商港口的商业文明等人文环境，使这种整合吸取了地域平台的精粹，并采取以我为主的拿来主义，化为特有的粤味。在黎田与黄家齐合著的《粤乐》一书中，具体分析了外来音乐语汇如何通过“冒头”和特别的“加花”，变成粤味十足的曲调，② 并以翔实的资料论述了粤乐在乐汇、乐律、调式、曲式、乐器组合等方面的特点，使同行可以确切地把握广东音乐的独特性。

3. 生理价值与心理价值

生理价值与心理价值的高度统一是音乐美的价值特征之一。音乐本体声音材料的直观性、主动性、穿透性，可直接、主动地作用于人的感官。音乐声波的物理能量，对人体生理结构可直接产生物理和化学的作用。优美、清新、轻松、活泼的广东音乐，在刺激人的感官、满足人的生理需要、调节人的机体运动与分泌上，效果显著。因此，在音乐治疗的处方上，人们也使用广东音乐。如壮志除

---

① 黎田、黄家齐：《粤乐》，广州：广东人民出版社，2003 年，第 26 页。

② 同上，第 36—37 页。

惊、肝肾同调：配乐曲《雨打芭蕉》《赛龙夺锦》；降血压：听广东音乐《汉宫秋月》①。环境音乐也用广东音乐，在二三十年代的上海等大都市，在各种公共场所广泛播放广东音乐，这都体现了它的生理价值。

广东音乐的心理价值在于情绪调节的功能，在于满足人们互相沟通、彼此尊重的需求，使人获得自我实现的作用。如前所述，广东音乐优美的形态、积极乐观的情态，可以使人在欣赏与表演的过程中，获得情绪交流的联结点、丰富体验的交汇点，可以使消极情绪在美的乐声中得以转化、宣泄、调节。在广东音乐“私伙局”的活动中，人们在音乐协调合作的同时，心灵也彼此相谐；在表演获得肯定的同时，艺术才华亦获得承认。当演奏者完全陶醉于自己的乐境中，进入物我两忘的境界时，当欣赏者沉浸于充满宇宙精神的音乐意态中，其精神亦随之获得升华、净化，达到一种自由无拘的空灵境地，获得马斯洛提出的高峰体验——最高层次的心理满足。

广东音乐具有“与时俱进”与“超越时空”并存、“兼容性”与“独特性”同在、“生理价值”与“心理价值”统一的张力，强化了它的生命力，使之具有持久发展的活力与不断更新调节、自我超越的能力。

二、辐射力

辐射力是指物体从中心向四周传播的力度，在此是指广东音乐在国内外传播的广泛性、普遍性。上述张力与辐射力有直接的联系。与时俱进与超越时空的张力，使其不仅在一定的时期具有辐射力，而且这种辐射力还有长久的持续性。兼容性与独特性同在的张力扩大了辐射的空间，古今中外文化的融合，使各种地域的群众从中感受到既熟悉又新鲜的东西，最符合人们的审美需求。生理价值和心理价值统一，使辐射范围的受众可满足多层次与多元化的需要，深化广东音乐的影响。可见，张力可以加强辐射时空的广度、辐射层面的深度。

有关广东音乐辐射力的论述为数不少。如余其伟在《粤乐艺境》中谈道：“二三十年代以来，东北、天津、广西、西安、延安及上海诸地，纷纷建立广东音乐社团。这个传统，持续至今。30 年代以前，我国电影尚处于默片时期，有人试用广东音乐来伴奏，使电影人物的表情、剧中气氛得以渲染与衬托。40 年

① 张鸿懿：《音乐治疗学基础》，北京：中国电子音像出版社，2000 年，第 127、130 页。

代中期，袁雪芬、范瑞娟上演越剧《雁南归》，曾用广东音乐伴奏。早年上海舞厅，广东音乐和外国乐曲同时参加伴奏。可见其流行之广远。美洲、澳洲、东南亚或欧洲等有广东侨民的地方，也有粤曲音乐的活动。因此，广东音乐很可能是目前影响最广泛、流传最广远的中国民俗乐种。”① 黎田、黄家齐合著的《粤乐》一书亦指出：“20 世纪 20 年代以来，民间乐社不仅遍布包括香港、澳门在内的珠江三角洲广大城乡，而且也迅速扩及从南到北的我国许多大城市，以及东南亚和欧美粤籍华人聚居的地方。粤乐群众基础之广，影响之大，这在我国民间音乐中是甚为少见。”② 上述两段专家评述，足以证明广东音乐辐射力之罕见。

此外，还有不少同行撰文详细介绍广东音乐在各地传播的情况。如又闻的《半个多世纪以来上海的广东音乐活动》（《音乐研究与创作》第 8 期）、李叔良的《广东音乐在上海》（《音乐研究与创作》1990 年）、霍士英的《广东音乐在东北》（《民族民间音乐研究》1984 年第 2 期）、尹明的《广东音乐在天津音乐学院》（《民族民间音乐》1988 年第 2 期）、梁寒光的《“广东音乐” 在延安》（《民族民间音乐研究》1983 年第 2 期）、朱荣辉《朱老总、叶老总和我们在一起演奏“广东音乐”——抗战时期的“广东音乐”在延安回忆片断》（《民族民间音乐研究》1983 年第 2 期）、黄锦培的《广东音乐在温哥华》（《民族民间音乐》1988 年第 1 期）等。

广东音乐的辐射力不仅体现于传播空间的广阔，只要有粤人居住之处，就有广东音乐的存在；还表现在它对作曲家音乐创造的渗透力，在一些著名作曲家的作品中，我们可以发现它的影响。如冼星海的管弦乐第一组曲《后方》第一首采用了广东音乐《饿马摇铃》的音调，第四首采用了广东音乐《双飞蝴蝶》的音乐素材。马思聪以《狮子滚球》的旋律写了钢琴曲《狮子滚绣球》，陈培勋的《广东音乐小曲四首》——《卖杂货》《旱天雷》《思春》《双飞蝴蝶》以及《平湖秋月》，都是广东音乐钢琴化的杰作。曹光平的管弦乐《广东狂欢序曲》，运用了广东音乐《狂欢》的主题。钢琴与民族管弦乐《欢乐吹拉弹打》，吸取了广东音乐小曲《梳妆台》的素材。

辐射力的强弱与生命力的强弱形成正比。辐射力强的乐种显示出其旺盛的生命力，有强大生命力的乐种，正因为它具有较强的自我调节、自我更新、超越的

① 余其伟：《广东音乐的文化历程》，载《粤乐艺境》，广州：花城出版社，1998 年，第 3—36 页。

② 黎田、黄家齐：《粤乐》，广州：广东人民出版社，2003 年，第 56 页。

能力，能不断适应社会的需求，必然会产生较强的向外传播、扩散的作用力。

三、文化场

文化场的概念，是笔者受到司马云杰在《文化价值论》中谈到的“文化场”、“行为场”、“文化情境”等概念的启发，他明确指出：文化场是价值实现的特定社会环境。是主客体形成供需协调的价值关系，并使之实现的文化活动时空。[①]

广东音乐20世纪二三十年代在上海等大都市的辉煌，除了有一批名家、名曲及活动的社团、热心的听众外，还因为有使之大显身手的活动时空——文化场。这包括演出的时空和社团活动的时空，电台、电影院、唱片、乐谱等传媒形成的传播文化场，商店、车站、码头、公园等公共场所播放广东音乐作为背景音乐，使它在广阔的空间与不断延续的时间中产生影响，广东音乐作为企业文化的一部分，又占据了企业一定的时空。这样，大小文化场的相互作用和彼此合力，使广东音乐的文化价值获得空前的实现，并以强大的生命力向全国、全世界辐射，掀起广东音乐的第一次热潮。

如今，在流行音乐与西方古典音乐的强势夹击下，在文化全球化的趋势影响下，广东音乐能否再创辉煌？天时——广东省政府部门创造文化大省的决心与措施，为广东音乐的发展提供了有利的时机；地利——广东经济强省的优势，穗港澳金三角的形成与大珠三角城市群的崛起，为广东音乐的腾飞作好经济的铺垫；人和——一切关心广东音乐的海内外人士，所有热心于广东音乐的专业工作者与业余爱好者形成的合力，使广东音乐的发展有了内在的动力。天时、地利、人和形成的大势为第三次高潮的形成做好准备，但要把大势变成好戏，仍需长期、艰苦的努力。这一方面，不仅要保持并强化它的生命力、张力和辐射力，使它的自组织能力更强，美的形态、情态、意态更丰富，价值层次更多元化，在国内外的影响更广泛。另一方面，要为它的活动构建更适宜的文化场，让它有大显身手的广阔天地。这样，广东音乐的复兴就有了希望。第三次热潮的到来，就不再是梦想。

（原载《星海音乐学院学报》2004年第2期）

---

① 司马云杰：《文化价值论》，济南：山东人民出版社，1990年。

对现代音乐史两个问题的再认识

——从吕文成粤乐创作谈起

余其伟

引　言

以吕文成为代表的一批粤乐家，他们的创作（指作曲及演奏）活动，主要是在20世纪初至1949年以前这一段时间。这个时期可以看作粤乐发展的第一个黄金时代。目前还在广泛传播的一些曲目，如何柳堂的《赛龙夺锦》、丘鹤俦的《娱乐升平》、吕文成的《平湖秋月》和《步步高》、易剑泉的《鸟投林》、何大傻的《孔雀开屏》、陈文达的《惊涛》、陈俊英的《凯旋》、梁以忠的《春风得意》及陈德钜的《西江月》等，都是在第一个黄金时期创作出来的。这个时期的创作，作为一种文化现象，新中国成立以来各种音乐研究著作中，分别有简略地或是比较详细地分析及评价。有些问题，还有重新讨论、再次认识的必要。本文针对粤乐的两个问题（传统粤乐的美学品格、是谁开民族轻音乐之先河），作一些分析研究，以期引起大家的注意和警醒。

一、传统粤乐的美学品格

粤乐发展的历史并不算长，故有行内专家或一些业余爱好者习惯上将1949年以前流传下来的乐曲统称为传统曲目，而将1949年以后即新中国成立后创作的乐曲才称之为创作曲目。这种划分是否准确，还可以研究。笔者暂时遵从这一划分规则。这样来看传统粤乐（指1949年前的乐曲），其中的大部分曲目，体裁上偏于小型精短，组合形式即编制上则多为三五件乐器合奏；内容表现上，以写日常生活场面或山水田园景致居多，它抒发的多为平常人之心绪，兴许这就构成了粤乐的文化属性，或者又可以称之为粤乐的美学品格吧。传统粤乐的这一美学品格，它所涵盖的文化意蕴，笔者曾用“平民意

识，世俗感情"① 去形容、去概括。这八个字是否恰当，还有待各方高明指教。当然，我们也注意到一些例外情况，比如创作于1940年左右的邵铁鸿的《流水行云》、崔蔚林的《禅院钟声》、吕文成的《泣长城》等，均为激愤感伤、忧国忧民之作；又如吕文成的《下山虎》和《齐破阵》、陈俊英的《凯旋》等，更是声调高昂，乐音铿锵，一时便成了抗日战争中响亮的号角。比诸北方的激越凛然，金刚怒目，南方音乐即或是要催人奋发，当中也会不可避免地带上一点温婉之性。这叫作一方水土养一方人，你看五月龙舟竞赛的南国健儿，不及北方大汉之牛高马大，虽身材精短却个个生猛有力，手脚灵活，动如疾风。因此说，类如《齐破阵》甚或是吕文成的《醒狮》等曲，不啻是南方之"铁板铜琶"也！可见，传统粤乐并不是如某些音乐研究著作或教科书所说的一味追求轻快活泼、悠扬清丽，不问政治不问国事只顾自我逍遥。而是，只要情势使然，它也可以"怒发冲冠"唱"大江东去"！

这里要引出一件公案。由山东文艺出版社出版发行的1996年《中国音乐年鉴》，发表了田青先生《余其伟与广东音乐的文人化》一文，文中提到广东音乐是"小家碧玉"的风度，面对中华大地政治风云和经济大潮摆出一副"事不关己"的样子等观点。粤乐家刘仲文先生不同意这些观点，写了《广东音乐是"小家碧玉"吗——在世纪末看广东音乐的走向兼与田青商榷》一文与田先生讨论。② 田青先生是当今中国颇有威望的音乐文化学家，他的生活环境和治学态度都应该跟北方的人文精神有更密切的关系，他对粤乐的认识可能不很全面，但他毕竟是一个胸襟广阔、在很多问题上持有独特见解的音乐家。笔者曾就这个问题跟田先生交换了意见。另有记录如下："余其伟……曾先后两次打电话到北京……与田青先生讨论。余提请田注意两点史实：1.20至40年代，广东音乐虽然以描写风花雪月、花虫鸟语的作品居多，但也有《凯旋》《齐破阵》等一批鼓舞士气或忧国伤时的作品；2.'文革'期间，广东音乐被诬为'靡靡之音，不可救药'，故此，1970年前后六七年间，基本上停顿了创作和公演。这两点史实，可以说明广东音乐并未完全如田文所说：'整个20世纪……都摆出一副'事不关己'的样子……'据余其伟回忆，当时田青先生在电话里'愉快地'接受了余的意见。"③ 至此，这一

---

① 余其伟：《粤乐艺境》，广州：花城出版社，1998年，第90页。

② 刘仲文：《广东音乐是"小家碧玉"吗？——在世纪末看广东音乐的走向兼与田青商榷》，《人民音乐》，1998年第4期。

③ 冯明详：《粤乐意境·跋》，《音乐研究与创作》，1998年，第108页。

公案应该有个了结。

这里还是回来谈艺术上的问题。所谓“小家碧玉”，或是“大家闺秀”，触及的是传统粤乐在艺术表现风范上是“小家”还是“大家”？它所营造的艺术意境——风骨神气，是“小气”还是“大气”？探索这些问题，是很有意思的。按上文对传统粤乐的美学品格的评价，它在艺术表现风范、表现意境上，基本是应以“小家”及“小气”见长的。小就是小气氛、小情调、小境界，如小桥流水、小巧玲珑、清风明月、桃红柳绿、良辰美景之类，它自然会少了些大漠孤烟的苍茫，大江东去的豪迈。

不过，笔者曾以一曲《平湖秋月》可以奏出多种不同意境为例，指出了粤乐包含的文化基因之多面性和丰富性：其一，在平常业余爱好者手中，一把高胡，奏出的是充满了世俗感情的曲意，因为他不一定有专业的技巧，或具一定的文化素养，他只是自娱。他给人可能是一种略显粗疏却又悠然自得的风格——这是比较普遍的民间风格。其二，在目前的音乐界，举凡专业学生或专业团体的演奏家，不同程度地接受了欧洲专业音乐体系的教育，他们在演奏《平湖秋月》时，少了些中国古典音乐的风韵，多了一些时尚的感情，台湾的音乐评论家林谷芳先生曾批评这种演奏效果是在抒发一种中国人想象中的“西方的浪漫”。不光是粤乐，在全国各地的民间音乐，都有人将它们“改造”为这种具有“现代”风格的做法。好与坏，那就见仁见智了。其三，在一些造诣较高的老艺人或古典文化修养较高的演奏家中，他们奏出的《平湖秋月》，能在抑扬顿挫的运弓走指里，表达某种虚实相生的音乐，一种令人感慨系之的生命情绪，一种欲说还休的人生感悟，这可能显示了中国传统中儒道互补的人生姿态和审美意识。① 关于第三种演奏意境，笔者在这里还想引用著名的音乐文化学家乔建中先生的观点去印证它。乔先生与田青先生一样，在生活环境和治学态度上跟北方人文精神关系密切。且看乔先生对《平湖秋月》的认识：“该曲为广东兴盛时期最有影响的曲目之一……乐曲的标题已明确标出它是一首颂景之作……为了扩大广东音乐的影响，他（吕文成）曾久居上海，同时表演于穗、沪、杭之间。于是，西湖的美景很自然地进入了他的创作视野……全曲在充溢浓厚的广东音乐风格的同时，也融进了某些清丽柔婉的江南乐风。一方面是宽音域，一方面又是级进为主的音型，两者表面有矛盾，而实质上作者正是借此求得全曲音调大线条、长气息的运动：

---

① 余其伟：《广东音乐的产生和发展》，载《美的启迪——全国著名专家谈美育》，北京：高等教育出版社，2003 年，第 388 页。

江南之景未必都是小桥、流水、人家，它也有类似西湖这样的于柔、婉、精、巧中见坦荡、雄阔的天之大景。但古往今来，从来不曾有过纯粹写景的音乐。尽管，借景抒情、寓情于景已是老生常谈，但我们仍然要强调，在这首短短的作品中，从始至终都倾吐了作者吕文成——一个南国的音乐家对浙江的自然风光的迷恋和赞美。这里的迷恋、赞美之情才是全曲的灵魂，中国绘画大家李可染终生以写自然山水为己任，但他面对画布，描绘山水之际，总是不忘毕生的追求：所要者魂。听吕文成的《平湖秋月》，我们同样能感到作者用音符表达的是融贯了全曲的'乐情'。"① 在乔先生的眼中，《平湖秋月》除了柔美，却还有"宽音域"、"大线条"、"长气息"与"坦荡、雄阔的天之大景"；尤其是"所要者魂"与"乐情"，点中要害，魂者情者，乃直指艺术与生命之最高灵境。这种认识与感受，该不是小境界、小气度了。

魏晋时期的嵇康在其著名的引起后人不断争议的《声无哀乐论》中说："心之与声，明为二物。"他的意思是说，音乐（声）是独立于人感受之外的客观存在，而人的喜怒哀乐（心）自有其主观性，二者不能混为一谈。不过，从《平湖秋月》三种意境的实践看，笔者又认为：心之与声，可为互动。一种情况是，不同艺术意境的音乐会影响到人不同的心情；另一种情况是，即或演绎同一首乐曲，但不同的心情（指人的不同的生活经历、文化素养及行为方式等）却可以创造出不尽相同的艺术意境。这种现象及其所构成的内在规律，就是主体与客体之间的互动。关于互动，我们从现代西方比较流行的接受美学观念的论述中，可以取得参照或互为印证。②

综上所述，并结合1949年新中国成立后各种不同内容和不同形式的新创作来看，对粤乐美学品格的"形容"或"规范"只能是大致上的，或有所侧重的，难以作绝对的和结论性的总结。

二、是谁开民族轻音乐之先河

《中国音乐导览》有云："1958年，刘明源完成了小型民族管弦乐曲《喜洋洋》的创作。该曲与刘明源后来创作的《幸福年》（1959）一起，开'民族乐队

---

① 林谷芳：《典型在夙昔》，台北：台湾望月文化有限公司，1997年，第94—95页。

② 相关研究请参阅：修海林、罗小平著《音乐美学通论》第一章、第六章，上海：上海音乐出版社，1999年；叶林著《关于音乐意象、音乐意境的审美思考》，见《音乐研究与创作》，广州市文艺创作研究所，1999年。

轻音乐'之先河。"[1] 刘明源先生的《幸福年》，特别是他的《喜洋洋》在20世纪六七十年代流行于中国大江南北，曲中轻快活泼、委婉流畅的情绪，给人们带来多少的愉悦和欢乐！我们将永远地感谢、怀念故去的民族音乐家刘明源先生！

《中国音乐导览》上述观点代表了多年来部分学者的观点。但是，关于现代意义上的中国民族轻音乐的开端，从粤乐的史料来看，提供的却是一些不同的情况。

比如，粤乐名曲《迷离》就是一首慢三拍舞曲，南帆先生说此曲是陈文达的处女作，写于1932年，[2] 时间的准确性还可待查。但笔者收藏有民国二十二年即1933年发表的沈允升编著的《弦歌中西合谱第三集》[3]，第51页便印有《迷离》一曲。陈文达还作了《惊涛》《狂欢》等快二拍、快四拍的乐曲。易剑泉于1932年作慢三拍的《依稀》[4]。1930年以后，吕文成也作了著名的《步步高》《醒狮》等快二拍、快四拍乐曲。[5] 其中《步步高》流传广远，已经到了妇幼皆知的地步。那时，还有林浩然作的《村晓》、李佳作的《甜蜜的苹果》等一批轻音乐风格的粤乐。查阅20世纪三四十年代由"和声"、"新月"等唱片公司灌制出版的数百首粤乐，除《步步高》《醒狮》等为典型的舞曲演奏外，即使如《蕉石鸣琴》《平湖秋月》这样很地方化的旋律，也有用中西乐器混合演奏，并配上西洋舞曲节奏及和声（旋律进行当中也保留了传统的支声合奏手法或轮奏手法）的，这应该视为早期的、较典型的轻音乐队组合。大家可知，20世纪30年代陈济棠治理广东，做过了一些发展民族经济的有益的事。加上之前的辛亥革命，新文化运动的壮大，欧风美雨之东渐……政治的变革，经济的发展，必然促进文化的繁荣和开放。粤乐在那个时代，创作上借鉴了西洋音乐舞曲的手法，在组合上吸收了某些外国乐器，又坚持了自己的本土特色，不期然便产生了《步步高》这样优秀的轻音乐，它应该是中国现代音乐发展史上一个异数，一份令人惊喜的收获！有趣的是，作曲家任光除了创作不少革命救亡歌曲，也在1935年于上海发表了轻音乐《彩云追月》[6]。

---

① 靳学东：《中国音乐导览》，北京：人民音乐出版社，2001年，第234页。

② 黎田、黄家齐：《粤乐》，广州：广东人民出版社，2003年，第530页。

③ 由广州永汉北路美华商店印刷发行。

④ 《音乐欣赏手册》，上海：上海文艺出版社，1981年，第236页。

⑤ 苏夏：《简论吕文成的部分创作》一文说《步步高》《醒狮》作于"1932年左右"，见1983年广东省《纪念著名民族音乐家吕文成先生诞辰八十五周年》学术研讨会论文油印本。

⑥ 《音乐欣赏手册》，上海：上海文艺出版社，1981年，第236页。

有研究观点认为，《步步高》《迷离》这些“轻”、“小”类型乐曲，于1940年前后国恨家仇之际，一度在醉生梦死的商业舞厅、茶座表演，某些不健康的表演形式或演出内容也曾使一些乐曲变得光怪陆离。这些情形，我们在研究粤乐史时，都应引起深切的关注，对一些问题要作客观的分析和批评。不过，同时期在内地，也有一些旋律很优美的民歌，被一些流氓地痞填上下流庸俗的词句去演唱，事过境迁，这种情形毕竟无损于原作的优秀或伟大。《步步高》等曲又何尝不是如此呢?①

综上所述，关于“开先河”一说，其实是可以商榷的。依愚见，20世纪30年代初从陈文达、吕文成诸人创作《迷离》《步步高》等曲起，加上任光的《彩云追月》，可说是现代意义上的中国民族轻音乐的开山之作；到了20世纪50年代初，又有了黄锦培的《月圆曲》② ……又至20世纪50年代末，有了刘明源的《喜洋洋》《幸福年》，同时，还有彭修文根据黄贻均原作改编的《花好月圆》等曲。一路过来，这就初步形成了一个历时不算很长、但却极具历史意义的现代中国民族轻音乐的传统。行文至此，笔者附言：关于“谁开先河”问题，恐怕还不好作最后的结论；倘若将来再有新的史料发现，比如出现更早期的作品，笔者愿意再次修正自己的观点。

---

① 对于这个敏感时期的粤乐创作之得失，新中国成立以来，多数的研究均过分强调“失”的方面，如汪毓和编著《中国近现代音乐史》（人民音乐出版社，1984年）及其修订版（1994年）、第二次修订版（2002年）认为：“在30年代以后，特别是抗战爆发以后的十多年间，随着帝国主义文化、经济的侵略以及国内反动统治的加强，广东音乐的发展愈来愈受到中外‘黄色歌舞音乐’的影响，并加进了电吉他、萨克管、斑卓琴（Banjo）等外国乐器，产生了不少肤浅庸俗的作品。”其他如叶栋编著《民族器乐的体裁与形式》（上海文艺出版社，1983年）、高厚永著《民族器乐概论》（江苏人民出版社，1999年）、杜亚雄编著《中国民族器乐概论》（湖南人民出版社，1999年）均持与汪著相似观点。不过，袁静芳编著《民族器乐》（人民音乐出版社，1987年）虽持有类汪著观点，但她在《民族器乐》及其所编《民族器乐欣赏手册》（中国文联出版公司，1986年）中则认为，“30年代由于受西方音乐文化的影响，城市广东音乐演奏中曾普遍地应用过小提琴、萨克管、吉他、小号、木琴等外来乐器。这种大量吸收的后果可以说是两方面的：一方面它曾破坏了广东音乐传统的演奏风格，使之舞场化、爵士化。另一方面在演奏上由于演奏家的努力和民间音乐的影响，不少乐器在民族化、地方化方面做出了大胆的探索和有益的尝试。”相对而言，袁氏之论比较公允。看来，由“现代民族轻音乐”引出的这一历史公案（它几十年来一直影响着对粤乐的认识和评价），尚未了结。

② 黄锦培说：新中国成立前为生活四方奔波，饮尝流离之苦。解放初年，时局稳定，岁月静好，感今昔之不同，以“花好月圆、人约黄昏”为理念，作《月圆曲》——笔者1975年间访问黄氏记录。

结　语

本文涉及如何评价粤乐的风格、体裁与形式，粤乐的思想性、艺术性、人民性和它的文化价值等方面。综合起来，什么是粤乐的美学品格，我们应该有了一些基本的认识。文章也触及中西音乐文化相互借鉴、相互融汇的问题，审美过程中主、客体之间的关系的问题；还触及在不完全相同的社会历史、生活环境条件下而形成的南北学人不完全相同的治学态度和方法，包括不同的思想政治观念与不同的艺术审美趣味，并因此在治学中得出不尽相同的价值判断和研究成果，等等。某些史实，某些粤乐的创作活动，就如“轻音乐”及“开先河”这些问题，它们在中国现代音乐史上产生了怎么样的作用和影响，又应该如何去定性，随着意识形态领域的更加宽松和开明，对粤乐的研究将会有更深广的空间，只要我们继续探讨，不断认识，终归会得出客观而公正的结论。

（原载《星海音乐学院学报》2005 年第 2 期）

俗世感情 平民意识

——余其伟谈广东音乐

访谈整理：吴迪、张曦

张曦（下文简称为“张”）：依照现在的行政、地域划分，广东音乐给人的概念，应该是包括客家音乐、潮州音乐，以及在广东省内的瑶族、畲族音乐，甚至包括已从广东版图分割出去的海南琼乐。能否请您谈谈“广东音乐”名称的由来，以及这个名称在当下的适宜性？

余其伟（下文简称为“余”）：“广东音乐”这个名称，并非广东人、搞“广东音乐”的人用以称呼自己的音乐。黄锦培教授和陈德钜先生的文章就谈到了这个名称问题，他们都认为，“广东音乐”是外省人给我们的称呼。从20世纪20年代开始，特别在三四十年代，广东音乐有大量的创作，其中很大的原因是商业的推动。当时的上海和香港是中国最主要的商业城市，再加上这两地的商业，所谓的近现代工业或所谓资本主义开端，留声机、黑胶唱片，以及胜利、高亭、百代、新月等唱片公司，也推动了唱片业的发展，广东音乐家在这样的商业背景下，开始大量灌录唱片，到一定程度之后，没有那么多作品了，便开始了音乐创作以配合舞厅、茶座，以及唱片的发行。当然，在这些创作的音乐中，也有将两首曲子串起来变为一首新的曲子，例如，《柳青娘》加上《三醉》，拼起来便称为新曲《柳娘三醉》。为了谋生，为了商品的需要，有时也只能是粗制滥造。但是大量的优秀作品还是在那个时候出现了。如易剑泉的《鸟投林》、吕文成的《平湖秋月》《醒狮》《步步高》，陈文达的《追月》《迷离》《狂欢》，何大傻的《孔雀开屏》，后来陈德钜的《宝鸭穿莲》《西江月》，再往前一点的老前辈有丘鹤俦的《娱乐升平》，若追溯更早便是何博众与稍后同一家族的“何氏三杰”等创作改编的一大批作品，如《赛龙夺锦》《雨打芭蕉》《饿马摇铃》等，这些优秀作品的出现，形成了20世纪三四十年代广东音乐第一个“黄金时代”。所以，这些广东音乐唱片一到了外省，便有了很大的影响。我们看史料，广东音乐的重镇是香港和上海，广州反而不怎么样，要20世纪五六十年代才重新占据主导。

另外有些调查报告还说明，天津的广东音乐传播情况也很不错，一代胡琴宗师刘明源说："我从小便在天津舞厅长大，舞厅跳舞就是要演奏'广东音乐'，我是在'广东音乐'的影响下成长的。"再远一点还有沈阳，有些文章便是专门谈到沈阳在三四十年代的广东音乐活动。早年在延安的一些广东籍的广东音乐家和广东文艺人，像李凌、梁寒光、李鹰航、周国瑾，他们回忆，朱德、叶剑英这些领导人都喜欢打扬琴、拉胡琴，喜欢和他们一起玩广东音乐，你看这种影响多大。我也到过很多次台湾，在台南、台中那边有很多广东音乐乐社，我 1994 年第一次到台湾时，看到台中的一个乐社的乐器都写着"吕文成精神"，他们把吕文成像偶像一样供奉在那里，就像红脸的关公。这可见广东音乐的影响遍及整个中国。在海外，早年广东的侨民多，凡是有广东侨民的地方，肯定会有广东音乐，所以在外省或是有侨胞的国外，一看到这些音乐是从广东来的，就将其称为"广东音乐"。"广东音乐"的名称就这么来了。1949 年以后，划分了行政地域，但艺术是很难用行政区域来划分的。二十几年前的海南岛也属广东，琼乐、潮州音乐、客家汉乐于是就和广东音乐集合在一起了，因此开始有学者认为都称为"广东音乐"比较笼统，这也说明以前的潮州音乐、客家汉乐、琼乐，不像广东音乐那样具有市民音乐的气质，也没有得到像上海、香港那种市民文化的推动，也没有把潮州音乐、客家音乐、琼乐编成舞厅音乐、灌成唱片这样推广，因而没有传播得这么远。所以外省人一听是广东来的音乐，就称其为"广东音乐"，其实只是我们广府民系的音乐。新中国成立以后，有学者认为这一名称似乎把潮乐、汉乐、琼乐都包含其中，容易引起混淆和误会。有些专家主张改为"粤乐"，另有一些学者认为称呼"广东音乐"已是约定俗成，已变成全中国或全世界有华人的地方对此乐种一致的称谓，又何必改了呢？所以近一二十年不断在这个称呼的问题上有些纠结。我没有选择哪一边的观念，有时候说话或是发表文章的时候，会故意将这些称谓都放到一起混合使用，有时叫"粤乐"，有时叫"广东音乐"，偶尔也叫"广府音乐"。

张：您认为广东音乐在广东诸多音乐文化中处于一个什么样的位置？与客家汉乐、潮州音乐以及岭南其他乐种相比，它的特色是什么？

余：我觉得所有的乐种，所有的民乐形式，都没有高低的比较，只有风格或美学品格上的比较。在风格特色上，潮州音乐有吹打，有弦诗，有宗教音乐，广东音乐没有宗教作品。（吴迪：也有……）哦，总之给我们的印象不深，确定它需要很小心，不能随便。客家音乐跟中原的关系就更密切了。但这三个乐种有相

通的地方，譬如《昭君怨》里面有很多因素，就跟汉乐《雪雁南归》《粉红莲》都有关系，广东音乐《双声恨》的最后一段，就跟潮州音乐的《杀雄鸡》相似，还有《小桃红》这个名曲，潮州音乐也有，汉调音乐也有，广东音乐也有，这说明在漫长的历史演变之中，可能是一个曲子慢慢流传到一个地点，被地方话影响之后改头换面，但基本的旋律骨干，甚至68板的形式都还保留着。这也印证了冯光钰教授“同宗传播”的说法，一个《茉莉花》在全中国都不同，但是骨干还是能找得出来同源和同根。我常用八个字“俗世感情，平民意识”概括广东音乐的文化品格或是它的美学特征。就是说，广东音乐所描写的、表达的，都是平民老百姓的感情，是在我们的世俗生活里面，相对来说它没有像中原音乐或是一些宗教音乐一样，追求那种隐喻深刻哲理的说教，以及士大夫式面对苍凉历史的感慨，它大量地表现我们的现实生活，喝喝茶，玩玩鸟笼。在近现代史中，广东是革命发源地，广东人冲锋在前，可以为民族大义献身，但是打完仗了，不当官，回来南方照样喝茶，玩鸟笼，这叫作“山高皇帝远”的精神。所以广府的音乐较少苍凉感，功利意识也不浓，对权力的疏离感比较强，充满对世俗生活津津有味的享受，重视活在当下，所以刘斯奋也说过，广东音乐或是广府文化的精神，都是“不拘一格，不定一尊，不守一隅”，我很同意这个说法。确实广府人具备一种很流动、灵活、务实的文化品格，你看本地人就很少有乐意混迹官场的倾向。所以我用“俗世感情、平民意识”来概括广东音乐的品格或说是美学特征，不过要说明这主要是指传统的广东音乐。20世纪下半叶以来的中国大陆的人们经受了太多苦难的人生，太多惊天动地的社会变革，我们新的广东音乐，也有一些创作在努力表现所处时代的历史变迁和人们思想变化，所以就多了使命感、哲理的思考、宗教的精神。（吴迪：余老师，20世纪30年代也有像《樱花落》《恨东皇》这样的曲目。）吴迪这么一提醒我，我就做一点小小的补充。也有些学者说，在重大的历史变革时期，广东人有点置之度外，只是鸟笼和茶楼，所以有些人就觉得这样的指责对广东人不公平，就说广东音乐还有《醒狮》《步步高》《樱花落》《恨东皇》《凯旋》这些曲目，不过我始终觉得相比大部分广东音乐在花丛鸟语、风花雪月中体现平民意识现世享乐的情调，这一部分的比例确实很小。

张：您认为广东音乐在这么多年的发展中，尤其在当下社会、文化语境下，它的文化改良情况怎样？

余：这个问题目前最集中的表现，就是在交响性的民族乐团很时髦的情况下，已经有一部分的作曲家把广东音乐做一些改变或是全新创作，这就产生了尖

锐和激烈的观念冲突。喜欢传统的老前辈很反感“交响化”的做法。我这6年主要在香港，偶尔回来听说在广州又有一些刊物媒体中的文章在对这个问题展开讨论，用词甚至比较激烈。我是这样看的，还是“百花齐放、百家争鸣”比较好一些。2004年11月，星海音乐学院研究生部主任蔡乔中博士请我给本院研究生做一个《移民文化浸染下的广东音乐的生存状态》讲座，在这个讲座之后我将提纲稍微整理了一下，在2005年5—6月之间由香港康乐及文化事务署与新声国乐团主办的“岭南音乐研讨会”上发表。提纲主要意思是说，历朝以来岭南地区至少有四次以上较为重大的移民潮，秦、汉、南北朝、唐、明、清都有，一旦有了移民，就有文化的迁移。凡是有重大历史变革，必然会带来政治、经济乃至文化品质的变革。移民一事要看得很自然，我曾经这么说过，大凡移民与土著之间的关系，如果从现世的世俗生活层面来看，双方在社会生活和工作的交往中，总会有一些说不清的恩恩怨怨，但如果我们本着史家的态度和精神，站在一个高位来俯视滚滚红尘，从历史的角度来看这一轮轮的重大移民潮所产生的移民文化，那作为清醒的旁观者自然就会很洒脱了。所以，现在实践改编广东音乐和交响化的作曲家，既有本地人士如李助炘等，但更多的是外来移民身份的音乐家、作曲家、指挥家，这其实就是移民文化的体现，不同群体之间可能充满了世俗的恩恩怨怨却同时又活色生香，很有意思。法国的萨特就说过：“存在就是必然”，所有的这些文化现象，都有它出现的原因，有它存在的必然。所以，我的观点是传统的也要搞，交响化的创作，哪怕是离经叛道的、凤凰涅槃的探索，我也能体谅，或者说我自己也在搞。我的意思就是，不争论，大家都搞。我在香港演艺学院应聘“中乐系”主任时，主张在面对中国民族音乐的发展与教育时，采用“双肩挑”，即是一肩挑起传统的、地方的、风格性很强的、民族的、民俗的、民间的即兴演奏的那种音乐，另一肩挑起交响性的、按西方十二平均律音准的、西方观念和规范的等等。考官们很欣赏这个观点。而且我通过我的演出、我的唱片来支撑我的观点，我不是做得最好，但是我一直在做。这是个不得已提出来的观点。如果是在韩国或是日本，在伊拉克、科威特这些国家，或者是不需要“双肩挑”的，搞传统的、够用就行了，但是在有几千年的传统的中国大陆不行。我们不得不承认这一百多年来所谓“欧风美雨”的东渐，我们已经只有招架之力，回手之力不够，所以，西方有个民间谚语说，如果你没有办法改变它，倒不如顺着它走，大致是这个意思。说明西方的观念、西方的音乐，你是挡不住的，民族音乐交响化就是一个例子。除了“欧风美雨”，还有将近80多年的苏俄的影响，出于政治需要的原因，我们几乎全盘接受。现在又改革开放了，大门敞开，全世界的东西都

进来了，这样就更不能掩耳盗铃、视而不见了。所以对于“双肩挑”，我认为是逼不得已的。广东音乐这一块，总之，传统要做，新潮的、交响性的也做。譬如说，我在演艺学院，有很多形式，传统的广东音乐是不做和声、复调、配器的，完全是用三架头、五架头、七架头、八架头，小组奏，完全是传统的那种你高我低、你密我疏、你繁我简的演奏形式。同时，我又把这些传统变为欧洲意义上的重奏改编，也有交响性大乐队七八十人的合奏。在我自己的唱片中，就更多这种形式了，有高胡与西方管弦乐队的协奏，我的胡琴与合唱团所做的伴唱伴奏，用电声乐器也有，我还用二胡演奏邓丽君唱过的歌，既是一种商业行为，也是一种“东方感情”。在我的唱片里面，我就是想表现这种包罗万象。一个人，在精力充沛的时候，他的演奏艺术至少要有30至50年的生命，在这段时间内，不能将自己绑定在一种形式之中，可以做各种尝试，是成功、是失败，留给后人来评说。这样的生命就有意义了。所以说“不争论”最好，实践最重要，但健康的“有争论”也会推动学术的前进。

张：我们都知道您有一个很默契的演奏团队——“五架头”小组，它在何时建立？

余：1975年我从广东人民艺术学院毕业出来后，就分配到施明新领导的广州乐团，他让我们成立的广东音乐小组，那时候很感动于有这么一个搞合唱的，搞西方交响乐的指挥家，对广东音乐这么重视。他对我说：“余其伟，你一定要把这些传统精神继承下去，我帮你搞这个广东音乐小组。”于是我们的广东音乐小组从1975年至今有35年了。我是开平人，开平人性格中有点“牛劲”——很倔强的“牛劲”，认定一个目标就放不下，我很喜欢广东音乐，所以一直为此全身心地投入拼搏，带着小组出访出国或是四处调演、比赛，甚至连家庭也顾不上。自从六年前我调到香港工作以后，“五架头”小组的合作就少了许多，但还保持着联络，我也曾请过他们到香港进行学术活动，其中组成完整的“五架头”有两次：第一次是2008年4月23号在我任职的香港演艺学院做示范演奏，让来自香港各大学包括演艺学院的同学观摩，演奏的全部是传统的广东音乐曲目；第二次缘于香港演艺学院与香港大学共同合作的一项名为《广东音乐教本》的科研题目，当中涉及作品分析、学习体会、广东音乐历史等文字介绍，另外还包含两张在香港演艺学院灌录的唱片，其中一张是由我这五六年在演艺学院教授的那些大学本科及研究生等一班年轻人灌录的十五首广东音乐，另一张就是2009年11月邀请我们“五架头”小组灌录的唱片，最后再把这两张唱片合集，即将与教本

一同出版。除整个小组之外，我还有六次个别邀请小组成员赴港讲学，并且都有相关资料留存。我觉得这个“五架头小组”好像已经慢慢变成一个符号式的存在，在中国搞民族音乐的圈子当中基本没有不知道它的，同时由于小组也录制过很多唱片、录像，因此海外对我们也了解。

张：在演奏当中这种角色——五架头、三架头、四架头也好，角色互动关系怎样？

余：在小组奏之中领头者的角色很重要，在我们的小组里由我担任领头这是必然的事。其一，高胡一直是广东音乐小组演奏中的其中的一个主奏乐器；其二，领头者个人一定要将全部精力投入进去，一切为了艺术，不要有过分的私心杂念很重要，我自己身上那种追求事业的强烈理想使我对此不顾一切。在小组的合作关系方面，这么多年来我与小组所有成员几乎都发生过争论、吵架，但大家知道我的一切表现都是从艺术合作出发，即使任何矛盾和争吵都是爱他们和为了大家更好地合作，所以仍然都像兄弟姐妹们一样感情深厚并且牢固地坚持了30多年，即便小组其中一些成员先后因为出国定居，或者像陈添寿先生突然发病去世等等原因，不断有些调整，能这样坚持到今天很不容易。还有我的性格使我主张坦率、公开、透明地合作，每一次的小组排练我都会提出很多要求。为什么要强调这一点呢？不瞒你们说，尽管老艺人有很多优良的艺术作风，但我也时常对自己做一些民族性格的自我批判，避免某些老艺人当中容易出现的不好作风，如表面互相恭维背后却说些贬低他人艺术造诣的坏话、闲话等等，如果总是这样艺术很难有进步，因此我觉得这样不好并且自己也不这样做，更喜欢直来直去，有缺点错误就改。尽管我认为自己的性格比较高傲（慢）、自信，但如果任何人向我提出艺术上的正确意见，我肯定有跪地接受的勇气，只有这样才能建立透明、开诚布公的良好合作关系，所以在这个小组中大家一直非常爱护我，我也爱他们，使合作得以长久。我和伍国忠、潘伟文他们说，希望大家健康长寿，届时都退休了我们再一起玩乐、演奏，那时就是老年的精神寄托。我觉得交响化等很多新潮的做法是年轻时的尝试，而“五架头”或几架头的演奏，则逐渐变成我们生活中的一种仪式并且是不可分割的一部分，也是人生乐趣所在，所以我希望大家长寿，老年再聚。

张：您经常在各地演出、交流，您看到广东音乐的受众都有哪些？您怎样通过这个小组去实施您关于广东音乐传承、传播的一些理念？

余：这个问题让我回忆起在1983年国庆前夕大约是9月28日，广州文化公

园中心台演出的历史场面。那个年代风靡全中国音乐舞台的是沈小岑、苏小明等流行歌星，当晚演出中搞民族唱法的像罗荣巨、李素华等名家，一出场就被台下那些年轻人、“烂仔”青年“嗬……”地喝倒彩哄他们下去。那天刚好我们也参与演出，还记得曲目是《双声恨》，老前辈罗荣巨演出后来到后台对我说：“阿伟，你不要害怕，照样出！”接下来轮到我上场，一出来下面部分观众可能也想起哄了，但我置之不理，我们奏起《双声恨》特别是到了最后的快板反复部分，大家都将愤恨的情绪注入演奏中，愤恨当时那个没有健康审美追求的时代，结果反而把全场镇住了，进而掌声如雷。通过这次由省委宣传部主办的迎国庆的晚会，第二天我们这个 7 人小组马上在排练场开会，我对陈添寿、胡晓、郭敏一帮人说，我们要生存，就要争取年轻人对民族音乐、广东音乐的喜爱。怎么办？后来大家想了个办法，说要不然就到大中小学有文化的地方去搞讲座介绍广东音乐吧。众人再商议说讲座要有一个人来讲解，大家首先提议让我来，当时我还很客气地提出自己的普通话不行，要不我写出来让胡晓（当时在小组中弹琵琶、秦琴）来讲，因为她尽管也是广东人但有长期在北方成长生活的经历，普通话很准。后来一写一讲，胡晓由于照着文字念，不太生动，毕竟不是发自内心的言语。最终还是由我来讲。于是我硬着头皮在中山大学第一次开讲，再接着便是华南理工大学、广东工业大学、华南农业大学等，基本上所有广州的大学我们都去过，甚至还有党校、医院等等。从 1983 年国庆之后开始一直到 2000 年的十几年中，已经不知道开了多少场讲座和演出，对外名义是“中国民族音乐讲座演奏会”，但大量的内容还是以广东音乐为主，达到 90% 以上。在这个过程中，我们看见大量有文化的大学生通过讲座了解和喜欢上广东音乐。一旦到了中小学我们又会在选曲方面变化一下，譬如说针对他们演奏《鸟投林》《春郊试马》等有模仿鸟叫、马叫技巧的乐曲，体现广东音乐的通俗性。总的来说，最让我感动的还是在大学这种聚集较高文化素质人群的地方来开讲座和演奏，期间会不断有大学生递提问纸条上来。我还记得有一个问题是：余先生，你能否解释一下音乐与哲学的关系？其实我也不懂哲学，我拐弯抹角地来个“金蝉脱壳”，回答也很精彩。我说，晋代文人陶渊明赋诗“但识琴中趣，何劳弦上声”，意思是说只要你懂得音乐中的审美功能或音乐境界，就根本无须劳动用手弹奏音声，这就是中国文人站在宗教和哲学角度对音乐的一种超然的感悟。又有一位大学生问我，广东音乐中是否存在与宗教有关的因素？我觉得好像基本没有，因此回答说自己所知的一首《禅院钟声》也并非纯粹宗教意境，但我们却能够在演奏中创造一种意境，如《禅院钟声》或《春江花月夜》等乐曲的最后一个长音，由强渐弱缥缈地留在空

间中的余音，就可以看作如人生向宇宙发问的一个默默的问号，另外唐朝诗人钱起的诗歌“曲终人不见，江上数峰青”，被民国文人朱自清品评为创造了一种“伟大的静穆”，我觉得宗教包括禅宗的思想修炼，就是需要这样的心境，因而我理解广东音乐虽然不一定有具体、现成的宗教曲目，但是我们把中国文人的传统精神和理想寄托在演奏当中，进而再创造带有宗教艺术的意境。这样的回答让现场大学生比较服气，认可余其伟好像不仅仅是一名演奏家。除了现场众多的提问纸条之外，后来还有很多大学生来信，其中有不少对我们小组的鼓励等内容，我至今还保留着。我认为通过生动的解释、精彩的表演，广东音乐可以争取很多有文化的听众，培养大中小学的学生成为我们很重要的听众来源。（吴迪：余老师，有一位名叫孔祥豪的学生，在番禺地区的中小学坚持了近十年的广东音乐基础教学和听众培养工作，他的目的很明确，即不是为了培养顶级的演奏家，只是想培养一批听得懂、能接受广东音乐的听众，日后这些学生进入大学和社会，还是能对广东音乐存有一种感情，他就很满足了。我觉得这位孔老师的想法，实际是在某种程度上同样实践着余老师和他们的小组所做的努力。）的确，孔老师他没有特别强烈的欲望想当什么演奏家，踏踏实实地做着基础教育工作。

张：您认为广东音乐目前流通的渠道和媒介都有哪些？它能否与现代人的追求产生共鸣？

余：我觉得目前电台、电视台等媒介对广东音乐的关注和资源分配不足，在我童年时只要打开收音机，经常就能听到播放着广东音乐，现在已经没有了。电视中的占有量也不够，这或许是无可奈何的现象，现在社会风气是商品化、商业化，媒体认为什么时髦就宣传什么，只要有钱就可以做广告，我们也不能因此批评电台电视等媒体，这是时代变迁的体现。正如我刚才提到，解决这些问题只能寄望于将来传统的东西能够引起社会更多的关注了。不过话又说回来，从汉赋、南北朝的骈文、唐诗宋词、元曲、明清小说等，一代有一代的风流，不可能永远在唐诗宋词上驻步不前。总是用一种凭吊的心态回顾历史虽然也很美，但是要等我们进入了高度的商品文明社会，拥有了大量的白领群体或是中产阶层，并能够有更多追求成为“精神贵族”的绅士之后，或许他们就会在喝完咖啡之后，回头细品一杯清淡传统的香茗，从回顾传统之中获得审美享受，大概只能如此了。所以我认为传统和发展是爷、子、孙的关系，尽管三代人的血缘基因一脉相承，但毕竟每一代都有着不可替代的独立性，爷爷会老去，中间的父亲继位成为爷爷，孙子结婚生子再为人父，因此血缘基因虽然一脉相承，但通过细胞分裂变异和配

偶繁衍又不断有新的基因加入融合，不可能永远完整地保持着爷爷辈的基因状态。从这个角度看，做人一定要不虚此行，活在今天而不进行创造，特别是不创造和表现你活着的这个时代的作品，那这一辈子也就枉活了。接回之前的几个话题，即谈到我们小组早年如何合作实践传统作品，施明新先生一是安排我们向老艺人学习，像我就拜刘天一、朱海为师学习传统音乐，二是叮嘱我一定要有创作的新曲目，调动李助炘、乔飞、汤凯旋、万霭端这些搞现代广东音乐的作曲家的积极性，后来就写出《琴诗》《珠江之恋》《思念》《粤魂》《红棉颂》《雁南飞》这些作品，再经过三十多年的舞台检验，这些作品现在已成为公认的优秀之作。以上这些乐曲就代表了我们这个时代，我演奏了表现我们这个时代精神生活的东西，为什么不可以呢？但是不要偏激，在充分表现自身时代特征的同时，一定要怀有精神归宿的心态风度和宽广的胸怀，不断回头审美，不断拥抱传统，有着强大的包容心，不必与人作太多过激的辩论。

张：您为广东音乐的前景忧心过吗？您认为它的前景怎样？

余：这个问题刚才已经谈了一部分。其实按照东方古典理念中的“夸父逐日”精神——夸父一定要追上太阳却最终灼干而亡，拐杖幻化一片桃林的神话叙述，隐喻着人们对理想结局的美好憧憬。这种夸父精神有时在艺术创作中也是必要的，尽管理想有可能永远无法企及，但艺术家也只能如此孜孜不倦地追求下去。我很欣赏爱尔兰诗人叶芝的作品《航向拜占庭》，其中有一句打动了我：“把我的心烧尽，它被绑在一个垂死的肉身上，为欲望所腐蚀，已不知他原来是什么了；请尽快把我纳入永恒的艺术天地。”这很有一点凤凰涅槃的味道，实际也是夸父精神的体现。类似让我感到充满诗意的例子，还有台湾音乐评论家林谷芳谈及中国文人向往那种高洁审美情怀时的比喻——“以诗心跃入历史”，我理解就是自己的创造与艺术历史的长河真正融为一体。上述两个例子都是夸父精神的体现，这是艺术家应该具备的一种精神。我自己有没有呢？现在可能不一定有，反而产生了些许因果报应的心态，不强求主观创造什么，看着办、顺着走，这未必不是艺术家的另外一种精神，即宗白华的“美学散步”精神——人生审美好像散步，在路上哪怕一个石头、一片树叶、一粒沙子，都像佛家说的里面都有一个世界，慢慢看、慢慢欣赏，慢慢闻闻，也许正是这样让宗白华活到八十多岁，悠然自得的审美人生。反之极端的例子像当代诗人海子那样，到他觉得不应该再活了就卧轨自杀，三毛亦然，他们虽然是中国人却有点西方人文精神，与宗白华那种以典型的中国精神对待生与死、对待艺术创造不同。还有一种则是官方主流倡导

的精神，即当前要搞文化改革、文化产业化、申报世界文化（非物质）遗产等等，这就要看政府的具体政策和耐心等待实施效果显现了，但愿目前热闹非常的“申遗”最终不要发展为一拥而上的闹剧。我也曾听人开玩笑说既然是“遗产”就等于灭亡了的东西，或代表着亡者之物，也有人说译文要改为“世界文化财富”而不是“文化遗产”。如果是“遗产”，那它在我们的生活中可能具有间接的、精神的意义呢？

吴志武：从传播渠道来说，广东音乐从过去似乎在任何地方都能听到，到目前只能在传播媒体中分配很少的资源，是否也反映它从一种大众音乐文化，渐变为小众音乐文化？

余：是的，因为20世纪三四十年代上海的唱片工业比较发达，当时听广东音乐唱片被认为是高级时髦享受的象征，大学教授、医生以及一般平民和小市民都是热衷此道的听众，但是现在已经发展变化出很多其他不同的音乐形式，不可能几十年都听一样的东西。由此我觉得有某一部分专家整天念念不忘要抱住广东音乐是大众文化的传统，担心“假如万一广东音乐在我们这一代没了，我们就会成为历史罪人，愧对子孙后代”等等，我想他们的这种历史责任感是否过强了一点，我算什么？你算什么？历史不是你我就能改变的，唐代开创的诗歌形式流传至今已经不复荣光，李白杜甫有没有来拷问、埋怨我们，为何不把他们的东西保护好呢？如果渲染过度，也就是粤语说的“搏出位”，仅为了制造一种气氛，那还不如安分守己做好自己的事更合适。实际保护传统和创新是对立统一的，甚至有时在某种层面说，如果没有本事创新的人，他其实也没有本事保护原来的传统。真正的“传统”大概只适合放在博物馆里面静态展示，不可能一成不变地克隆。这里再引用美国两位研究近现代思想史的学者史华兹·列文森的相似观点：前者则认为“传统”就像放在图书馆里面的资料，用之方取，否则便会一直束之高阁；后者认为“传统”就是摆放在博物馆的展示品，与我们当代现实世俗生活的联系不多，偶尔或需要时才会进入博物馆参观。中国学者李泽厚也有传统是“照相簿”的说法，即一个人从幼齿到耄耋数十年，不同年龄的经历就像照片一样放在照相簿里面，可以一目了然，平时不看就尘封柜中，传统亦然。我觉得他们三位学者殊途同归，其实都没有否认传统对现实所具有的功能，因为到博物馆看前人创造的伟大历史，有助于鉴别当下与想象未来，有价值的资料帮助写作论文，而有价值的论文再影响日后的发展，其观点的深意在于让人们冷静一些，不必要将过去历史的价值无限夸大，所以也没必要动不动就强调我们这一代人如何

必须要对广东音乐“负起历史责任”或“不能成为历史罪人”云云，毕竟个人力量在面对承载历史的滚滚车轮时是那么的渺小。

张：您是属于广东音乐舞台的，同时也从事广东音乐的研究，您认为广东音乐在民间的生存状况是怎样的？对于乐迷、乐社、民间活动而言，它具有什么样的功能？

余：之前已经提到广东音乐具有“俗世感情、平民意识”的特点，它可以让人调节生活，作为茶余饭后的休息方式。尤其广东地区经过改革开放，社会已建立起较为充分的商品文明意识之后，有一定经济实力的人群规模日益扩大，各地都出现了大量的乐社，其成员利用空闲时间聚集起来自娱自乐，获得精神交流，使乐社更进一步具备了现实的社会功能价值及积极意义。从另一个角度来看，每个地域都有其独特的文化圈和音乐文化现象，例如潮州有潮州音乐、广府有广府音乐等等，但是以往交通不发达、经济不流通的时期，各地民间缺乏互相接触和交流的渠道，除了传承习奏自身熟悉的音乐之外，不容易了解外界其他音乐文化的情况。然而我认为值得注意的是，现今各类乐社的音乐活动内容也有多元化的趋向，不再仅仅是活在自己一方水土之中，心态更为开放，因为通过大量发行的唱片和电视等媒介，逐步将外界的各种音乐元素介绍引入本地的音乐爱好者群体之中，比如江南小调《茉莉花》，甚至西安鼓乐都能被人们接受，更不要说大批新创作的音乐曲目，这种变化都是显而易见的。是否能凭借这种较为开放的心态，令广东音乐进一步向其他音乐元素吸收养分、借鉴学习，恐怕还是要寄厚望于民间，毕竟广东音乐总是限于一隅并不可取，何况这也符合音乐将会随着不同时代生活情调的变化而变化的规律。其实在更早的时期，广府民间音乐已呈现这种开放性吸收融合外来音乐元素的例子，如早在20世纪二三十年代，美国歌曲《苏珊娜不要哭》就成为粤剧撰曲时所选用的经典旋律之一，粤剧一唱又变成广东民间音乐爱好者所熟悉的音乐，说明这种包容其他音乐元素的传统确实一直存在于民间乐社和民间音乐爱好者当中。从我自身经历来说，听粤曲名家李丹红以《梁祝》《春江花月夜》《二泉映月》入粤曲唱段已经有30多年了。

张：目前广东音乐的研究和创作情况如何？还有哪些值得深入的方向和内容？

余：相对而言，在地处南方的广东各文化区之中，似乎广府文化并不十分强调和展现所谓的思辨精神，反而给人印象更深刻的是之前谈到的“提鸟笼、叹茶点”的俗世生活情调，再就是“山高皇帝远”造就的“不守一隅、不定一尊”

等讲求实实在在的民俗性格，遇难则灵活规避转变，而少见那种胸怀天下的北方中原士大夫精神，或是稳坐书斋严谨治学的文人气质。大约是受此影响，从理论层面对广东音乐进行研究的论文和著作确实较少，局面有些沉闷。我之前说了，一个乐种要有演奏家群、作曲家群、理论批评家群等几方面的群体作为支撑，但这些方面现有的条件在广东音乐中也不能说很充足，其实就整个中国南方地区的民间传统音乐乐种而言也是相似状况，这是我的看法，要承认很多方面做得还不够。如果当前学界要介入对广东音乐的研究，无论在演奏、理论、作曲等方面都是大有可为的，尤其是作曲显得更重要和迫切，对一个乐种的传承来说没有新作品的补充是不可思议的。回顾广东音乐为何能在 20 世纪二三十年代形成的第一个“黄金时代”的原因，与众多作曲家和新作品的不断问世有着直接联系，尽管当时是以上海、香港而非广州为主要基地，但随后的五六十年代，广州在为广东音乐提供新作品方面就起作用了，这大概得益于新政权建立初期对文艺界的意识形态控制较为宽松以及温和的文艺政策，并且官方对民间艺人资源的整合也表现出不同以往的特点：1953 年由省主管文艺的部门将散落在各式民间戏曲音乐团体或音乐学校的艺人调动集中起来，如刘天一、方汉、朱海、陈萍佳、黄锦培、易剑泉、陈德钜、陈卓莹、苏文柄等一大批老前辈，成立了云集广东音乐高手的“广东省戏曲音乐改革委员会”，1955 年出版的第一集《广东音乐》曲谱集（黄色封面）当中就有这个委员会的署名，它也体现了该委员会整理传统广东音乐的成果；紧接着 1956 年又以这批名家为主力，成立了“广东民间音乐团”，1958 年 11 月 30 日“广东民间音乐团”再与“广州市曲艺联谊会”合并成立广东音乐曲艺团，20 世纪五六十年代曾先后赴罗马尼亚、苏联、波兰、匈牙利等国比赛、交流、访问，如今的广东音乐曲艺团也是从这里承接发展而来，2008 年该团还举办了庆祝成立 50 周年的活动。50 年代的广东音乐新代表作品有“三春一月”，即《春郊试马》（陈德钜）、《春到田间》（林韵）、《鱼游春水》（刘天一）、《月圆曲》（黄锦培），以及改编诸多传统作品如《柳浪闻莺》等，这一时期后来被行内及社会公认为广东音乐的第二个“黄金时代”，可惜很快也因为各种纷至沓来的政治运动冲击而夭折。整个 20 世纪 60 年代期间，要创作广东音乐就必须围绕当时盛行的政治主题，在这种情况下就有了《东风压倒西风》《炮打金门》等适应时代环境的作品，哪怕 20 世纪 70 年代初期问世并已被时间证明较为优秀的《织出彩虹万里长》（杨绍斌），作品在暗藏动听的传统广东音乐旋律手法的同时，其标题语境也必须具有一定的政治背景或“革命”指向才得以流传，在我看来这未尝不是一种“中国文人的智慧”——顺境时实践“修身、齐家、治国、

平天下”的抱负，逆境时则曲线迂回、委婉变通实现理想。《织出彩虹万里长》的作者在当时偏激的文艺思想的影响下，采用“为支援世界革命生产布匹的纺织女工”的形象和名义，坚持着优美的广东音乐旋律风格，它与《山乡春早》（乔飞）、《喜开镰》（廖桂雄）、《绿水长流稻飘香》（杨桦）、《粤海欢歌》（黄金城）等几首旋律优美、音乐形象生动的乐曲，以巧妙的“中国文人的智慧”、以转弯抹角的“曲线救乐”方式，在20世纪70年代极左政治环境中努力保留了优秀的传统广东音乐旋律风格。值得一提的是，《思念》（乔飞，1976）是为纪念周恩来总理去世而作，该曲成为广东音乐中表现忧患意识的典型代表，这与此前本乐种以描绘风花雪月为主题的大多数曲意有所不同。“文革”后1979—1980年的改革开发初期，我与李助炘合作创作了高胡协奏曲《琴诗》，继续延续深化了《思念》引发的忧患意识，不过《琴诗》这类新作品究竟能够流传多久，我个人倾向于当下不做评判，留待后人论说罢。进入20世纪80年代又有高胡与管弦乐《出海》（卜灿荣），扬琴独奏《云山春色》（汤凯旋）、喉管独奏《雁南飞》（万霭端）等一批新作品问世。1990年李助炘发表了长达24分钟的高胡协奏曲《粤魂》，广东音乐曲艺团有何克宁创作的《春到羊城》、卢庆文创作的《梦中月》。不过20世纪80年代之后创作的广东音乐新作品的上演频率，相对之前的传统广东音乐总体而言要少一些，前者在音乐学院或许比较看重，但民间对其评价则一般觉得“民乐化”痕迹过重导致“广东味”不足。不过也有比较特别的例子，已经去世的李助炘是广东音乐“交响化”的领军人物，1995年我和他共同完成的高胡组曲《潭江风俗》中的一首《村间小童》（同年获得由广东中华民族文化促进会主办的首届省港澳广东音乐创作大赛第一名），据不同渠道了解受到了各层面老中青听众的好评。由此可见，受众层面及其审美情趣的差异形成了历史的反差，对当代广东音乐的种种创新之举，现在评论与否并不重要，或许还是依循“百家争鸣、百花齐放”的老办法，“先干活”、“先实践”才是务实的态度，一切留待50年后的人们检验吧。再补充一点，去年5月22日去世的李助炘老师生前处事低调、与世无争，但却默不作声地搞了大量的交响性广东音乐的创作和改编，从这点看应该对李助炘另立专题进行研究。

张：您觉得广东音乐的传统演奏模式“五架头”，能否在广东人（广府人）在现实生活中找到一些对应的模型？

余：这大概没有什么具体的对应模式。其实广东音乐中不止有“五架头”，也存在“三四六七架头”，刘文金老师说过，“五架头”很可能是一种已经趋向

了相对完美协调的组合，加减一件乐器也并非不行，但最好不要随意更变它。不过我觉得“相对完美”的说法还是要谨慎使用，因为它没有低音声部，也许有人喜欢加入低音从而更丰富一些的音响效果呢？我对此已经有一定的感受，有听众向我反映说听得多“五架头”之后感到缺少低音而音响单调、单薄，所以有时加多一把秦胡或大阮的“七架头”，音响效果会浓厚一些。其实“五架头”的组合性质，某种程度上可以对应西洋音乐中的四重奏等室内乐形式。总之，“五架头”形式有它自身长处，但在肯定“五架头”的同时，永远不要忘记“三四六七架头”或其他小组形式，这样才能避免唯“五架头”独尊的偏激，它只是比较常用、和谐而已。

（原载《星海音乐学院学报》2010 年第 3 期）



三、潮州音乐研究



潮州音乐的音阶组合形式

蔡松琦

潮州音乐是一个传统深厚、源远流长的古老乐种，是伟大祖国音乐艺术百花园中一朵瑰丽的鲜花。它深深扎根在潮汕平原肥沃的土地上，有着广泛的群众基础，不仅为当地人民所喜闻乐听，在国内外也有一定的影响。

潮乐具有浓郁的地方色彩和乡土气息，它有许多别具一格的特点。如：轻六、重六、轻三重六、反线和活五等五种音阶组合形式，多变的旋法规律，丰富的变奏手法以及与这种变奏手法密切联系的板式连接和乐曲结构，种类繁多的拉弦、弹拨和吹管乐器，具有固定音高及简单和声效果的成套打击乐器，色调和谐的乐器组合，机动灵活的演奏形式等等，美不胜收。本文着重介绍其中的一个重要方面——潮乐的音阶组合形式。

一、潮乐音阶组合形式概述

首先必须强调说明的是传统潮乐以 F 宫作为基本宫音系统（潮阳笛套奏乐除外），并用 F 调首调唱名法记谱、读谱和念谱。在发生调和调式转换的情况下，也仍然如此，这便是通常所说的首调固定观念。这种记谱和读谱法对于准确区分与分析潮乐的音阶、调式结构具有重要意义。本文所有谱例（除另加说明者外）一律按以上原则记谱和读谱。

最早的潮州古乐曲采用五声音阶，称为潮乐古音阶，沿用民间弦诗乐“二四古谱”记谱。“二四古谱”原是元明以前脱胎自琴谱的民间记谱法。它以数字“二三四五六七八”分别表示五声音阶的各个音级。



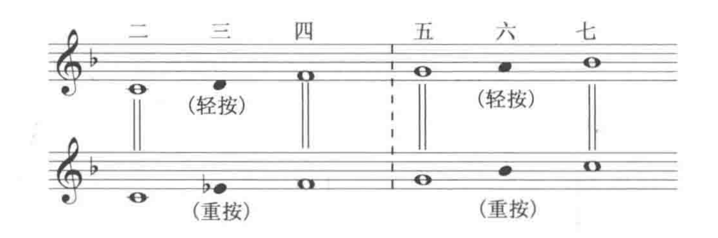


随着历史的发展和变迁，同时为了适应表现多方面的社会生活和思想感情的需要，潮乐古音阶发生较大的变革，按照一定的历史时期以一定的法则逐渐衍生、组合，形成〔轻六〕、〔重六〕、〔轻三重五〕、〔反线〕和〔活五〕等一系列音阶变体，它们直接或间接脱胎于潮乐古音阶，同时，彼此间紧密联系、沟通，形成我国民族民间音乐独树一帜的音阶调式体系。

以上五种由潮乐古音阶衍生、演化而成的音阶变体，称之为潮乐五种音阶组合形式。

由潮乐古音阶最先衍生出来的是轻六和重六这一对音阶。它们的出现和形成来源于音乐演奏实践。如在无品乐器（如古筝）上演奏乐曲时，人们发现当奏“三”、“六”两个音级时，左手如像常规轻按琴弦，得“6̣”、“3”两音，还是奏“三”、“六”这两个音级，演奏时左手加压重按琴弦，增加琴弦的张力，这时便得“♭7̣”、“4”两音。在以上两种情况下，“二”、“四”、“五”各音级均保持不变。仅因演奏“三”、“六”两音级左手按弦用力轻重的不同，便产生、形成两种不同的音阶组合。

谱例 2



第一种组合因“三”、“六”演奏时轻按，取名轻三轻六音阶，简称轻六音阶或〔轻六〕。〔轻六〕可对分为两个结构相同的三音列。各音级之间的音程关系是大二 – 小三；大二 – 小三。

第二种组合因“三”、“六”演奏时重按，取名重三重六音阶，简称重六音阶或〔重六〕①。〔重六〕也可对分为两个结构相同的三音列。各音级之间的音程关系恰是〔轻六〕的颠倒：小三 – 大二；小三 – 大二。

这两种音阶虽则二音之差，但表现能力、色彩作用乃至旋法规律等都大相径庭。

---

① 以上取名还带有双关的意义：“轻六”一词在潮州方言里与“轻力”谐音，即轻力按弦之意；“重六”一词在潮州方言里与“重力”谐音，即重力按弦之意。

通过下例对照比较便十分清楚。

谱例 3　《景春萝》①



〔轻六〕和〔重六〕是潮乐中使用最广泛的两种音阶，由它们构成的乐曲占传统潮乐的绝大多数。它们好似一对性格相异的“孪生兄弟”，各具特色、相得益彰，能互相转换。它们的母体都源自潮乐古音阶。只因演奏时操作方法、按弦轻重不同，逐步衍生、演化，尔后通过长期的音乐实践最终形成两种彼此区分又互相关联的音阶组合形式而固定下来。

〔轻六〕和〔重六〕是潮乐各种音阶组合形式的基础。

除〔轻六〕、〔重六〕外，潮乐中还使用另外三种音阶组合形式——〔轻三重六〕、〔反线〕和〔活五〕。它们由〔轻六〕、〔重六〕这对基础音阶进一步衍生、演化而成，形成的时期比较晚，传统潮乐中使用这三种音阶的乐曲也要少得多。但它们个性突出、色调鲜明，具有很强的表现力和生命力。

〔轻三重六〕全称轻三重六音阶。它取〔轻六〕的下半截和〔重六〕的上半截重新组合而成，是一种“下轻上重”、“半轻半重”式的音阶。


谱例 4



① 在传统潮乐中，《景春萝》是轻六曲，为了理论说明的需要，笔者把它改写成〔重六〕、〔轻三重六〕、〔反线〕和〔活五〕等各种形式。

它可对分两个结构不同的三音列，各音级之间的音程关系是大二－小三；小三－大二。下列将《景春萝》改写成〔轻三重六〕。

谱例5　《景春萝》①



依推理还可以按另一种组合方式构成一种重三轻六音阶：

谱例6



由于这种音阶组合形式的五个基本音级中包含不自然的增四度音程，所以实践中很少独立存在。不过在七声重六曲的某些片断中还是可以看到这种音阶的痕迹。

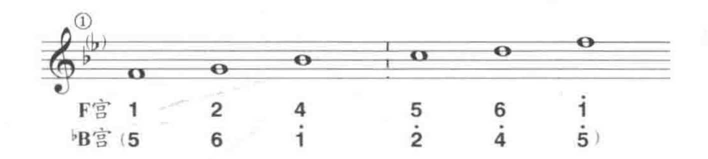
〔反线〕在传统潮乐中，有时将轻六音阶（F宫）整个移高四度（成为$^{\flat}$B宫），主奏乐器之一的椰胡的定弦，由$\dot{1}$－$\underset{\cdot}{5}$弦改为$\underset{\cdot}{5}$－2弦，这种手法，民间称之为反线。为了与原来的轻六音阶（F宫）有所区分，我们不妨将这种移高四度调的轻六音阶（$^{\flat}$B宫）称之为反线音阶，简称〔反线〕。

〔反线〕习惯上仍采用F调首调唱名法记谱，和读谱其实改作$^{\flat}$B调首调唱名法记谱和读谱也是可以的。下例将《景春萝》改写成〔反线〕。

---

①　考虑到〔轻三重六〕的旋法特点而将原来应作“4”的音还原成“3”。

谱例7①

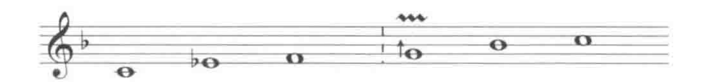


谱例8



〔活五〕全称重三重六活五音阶或活五音阶。它是在〔重六〕的基础上，将“五”（即“2”）在弦上“活奏”而成。奏“五”时，左手按弦力度比常规稍重而频频快速颤动，奏出的音稍高而极不稳定，可用音符“↑2”表示：

谱例9



仍以《景春萝》为例，将其改写成〔活五〕。

谱例10



① 调号中第二个降号打上括号，说明〔反线〕既可用F调首调唱名，也可用♭B调首调唱名读谱，以下谱例类推。

以上是潮乐五种音阶组合形式产生、演变以及相互关系的梗概。为了便于比较，以上各种音阶我们仅举它们的五声形态为例。实际上，它们各有比较发展的六声或七声形态（〔活五〕音阶例外，它只有五声、六声而没有七声形态）。下面我们结合一些谱例，进一步分析这些音阶的结构类型、表现能力、色彩作用及旋法规律等问题。

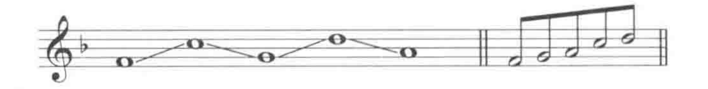
二、五种音阶组合形式剖析

（一）轻六音阶

1. 五声形态

五声形态的〔轻六〕，简称〔五声轻六〕，它的结构与我国其他地区广泛使用的五声音阶没有很大的区别。它按五度相生法则由宫音连续向属方向上生四次，将所得五个音依高低顺序排列构成。

谱例 11



由五度相生法则产生的五度级连续，称为“五度音列”或“五度链”。

〔五声轻六〕有宫、商、角、徵、羽等五种调式。谱例 3《景春萝》便是宫调式。〔五声轻六〕结构比较简单，五声轻六曲在传统曲目中所占比例很少，在此不再赘述。

2. 六声形态

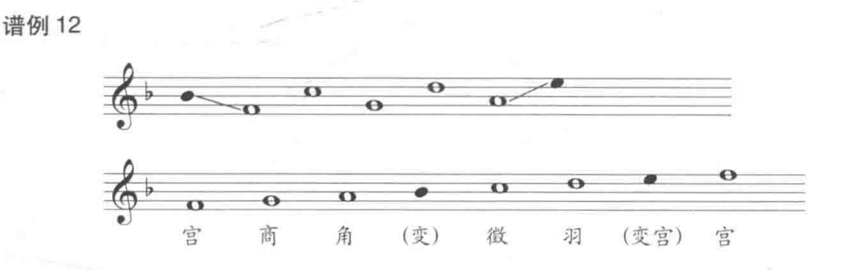
六声形态的〔轻六〕，简称〔六声轻六〕。它可看作下面即将谈到的〔七声轻六〕的不完全形式。为了节省篇幅，可参阅下文分析。

3. 七声形态

七声形态的〔轻六〕，简称〔七声轻六〕。它比〔五声轻六〕更广泛而普遍地使用，也更富于特色。两者加以比较，前者比后者多了两个偏音。这两个偏音可按两种方式产生：

（1）在谱例11所示五度链上向左右两端各接续一节链环，然后将所得七个音依高低顺序排列构成第一种〔七声轻六〕：

谱例12



它属于我国民族传统的清乐音阶。

（2）也可在谱例11所示五度链上向右端接续两节链环，然后将所得七个音依高低顺序排列构成第二种〔七声轻六〕：

谱例13



它属于我国民族传统的雅乐音阶。

由于音阶结构不同、旋法及旋律进行态势不同，尤其是两个偏音所起的作用和功能不同，〔七声轻六〕可划分为以下两种类型：

（1）装饰性〔七声轻六〕。特点是保持五声正音作为旋律的骨干音，“**4**”、“**7**”两个偏音仅起装饰五声正音的作用，它们有时以三度间音①的形态出现，但在更多的情况下，它们的音高受旋律进行态势或其他条件的影响而游移。正是由于这种游移性反而突出了它们作为非五声正音的性质。它们一般处于较弱的节拍位置，起经过音、辅助音或代替相邻五声正音的作用。

---

① 律学上称为中立音，即“**4**”是“**3－5**”小三度的等分音，“**7**”是“**6－$\dot{1}$**”小三度的等分音。

谱例 14　引自《开扇窗》①



从演奏实践看，装饰性偏音的运用往往是乐手演奏时即兴加花的结果，常因人而异、千变万化，形成不同的风格和流派。

（2）综合调式性〔七声轻六〕。特点是两个偏音或其中之一具有上方五度或下方五度宫音系统五声正音的意义。但它并不构成转调，而只带有某些调发展的因素。潮乐中使用较多的是基本宫与上五度宫进行综合，基本宫的变宫音具有上五度宫的角音的意义，它的音高相对比较稳定。

谱例 15



谱例 16　《春月明》



① “△”号代表五声正音，“+”号代表偏音。

除上述向上五度宫综合外，还可以向下五度宫综合。在这种情况下，音阶结构形态与旋法特点与〔重六〕或〔轻三重六〕相似（参阅本文有关部分）。

有时这种综合过程时值非常短暂，两个宫音系统的音级相互渗透、交融在一起，形成轻六曲一些富于特色的旋法：

谱例 17



〔七声轻六〕也有五种不同的调式。徵调式最常见，其次是宫、羽、商。角调式一般较少，但在唢呐牌子曲中也不乏见。

谱例 18　《落地雪》徵调式，中速



谱例 19　《千家灯》二板 宫调式，中速





谱例 20　《一粒星》羽调式，稍快



谱例 21　引自《一江风》商调式，稍快



谱例 22　引自《浪淘沙》角调式，慢



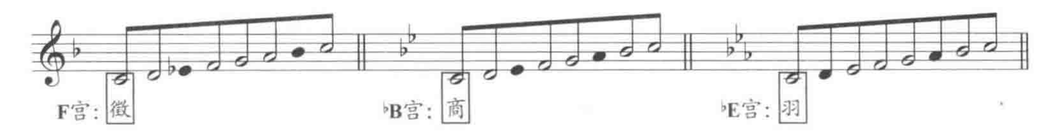
〔轻六〕一般常用来表现明朗、轻快、欢腾、喜悦的思想感情，但这仅是相对而言。例如同是〔轻六〕，〔五声轻六〕与〔七声轻六〕的表现能力与色彩作用就不尽相同；同是〔七声轻六〕，由于所用调式的不同又各有不同的表现能力与色彩作用。如谱例19《千家灯》是宫调式，表现民间节日夜晚千家灯火、万户欢乐的动人景象，旋律明快、活泼；谱例22《浪淘沙》是角调式，着意刻画大浪淘沙的雄伟气魄，旋律深沉、古朴。两相对照，两曲所表达的思想内容和风格差别殊大。

（二）重六音阶

潮乐重六音阶是一种结构比较特殊的音阶。不少音乐工作者都有相同的体会：听潮乐重六曲，常感到它的旋律捉摸不定，好似进入一座音乐的迷宫。同是一个C音，听起来有时像徵音，有时像商音，有时又像羽音。这到底是怎么回事？这是因为〔重六〕虽然习惯上用F调首调唱名法记谱和读谱，但它实际上并不是局限在F宫音系统里，而还同时复合了以清角为宫（也即以闰为清角）、以闰为宫等不同情况，游移在基本宫（F）、下属宫（♭B）和重下属宫（♭E）之间的一种音阶复合体。

由于这种调性和调式的游移现象，就可能使同一个音级（如上述提到的C音），视不同的情况分别隶属于两个或三个不同的宫音系统，从而形成音级的多义性。

谱例 23



这就难怪乎同是一个C音，听起来有时像徵，有时像商，有时又像羽音了。

潮乐〔重六〕总的来说属于我国民族传统的燕乐音阶，可看作是它的一种变体。

〔重六〕常表现深沉、庄重、悲苦或激昂的思想感情，格调抒情而优雅，旋法很有特色。

为了便于分析，现将〔重六〕划分为下述三种形态：

1. 五声形态

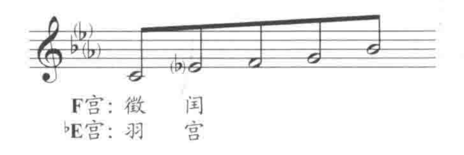
〔五声重六〕与〔五声轻六〕一样都是由五度相生法则构成。把这两种音阶加以比较，它们的骨架音“二”（5̣）、“四”（1）、“五”（2）相同，不同的在于“三”、“六”两个音级有轻、重之分：“轻三”（6̣）、“轻六”（3）以上述骨架音为基础向属方向连生两次而得，它们与三个骨架音一道构成〔五声轻六〕；“重三”（$^{\flat}$7）、“重六”（4）由上述骨架音为基础向下属方向连生两次而得，它们与三个骨架音一道构成〔五声重六〕。

谱例 24



将以上五度链中靠左端的五个音按高顺序排列便是〔五声重六〕。它的显著特点是以闰为宫。“闰”音不仅成为重下属宫（$^{\flat}$B）的五声正音而且还当作它的宫音。

谱例 25



这种音阶习惯上仍用 F 调首调唱名法记谱和读谱，但也完全可改用$^{\flat}$E 调首调唱名法记谱和读谱。

在传统潮乐中纯粹五声重六曲数量很少。它的每一个音级都可作为乐曲的终结音，甚至“闰”音也不例外。下例便是终结在“闰音”上，它实际上应看成是$^{\flat}$E 宫的调式。

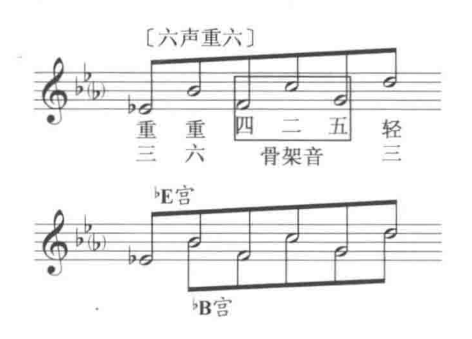
谱例 26 《双鸳鸯》三板



2. 六声形态

以"二"、"四"、"五"三个骨架音为基础，向属方向上生一次得"轻三"，向下属方向连生两次得"重六"和"重三"，构成一个六声音阶。它包含两个相邻的宫音系统——♭B 宫及♭E 宫：

谱例 27



这样〔六声重六〕便是游移在相邻两个宫音系统♭E 宫 - ♭B 宫之间的音阶复合体。两个宫音系统相互渗透、交融。但整体说来，♭E 宫占据主要的支配地位。

谱例 28



下例《出水莲》是典型的〔六声重六〕。谱上的"**5**"音（C 音），从听觉进行分辨，兼有两重意义：既是♭E 宫的羽音，有时又似♭B 宫的商音，充分地体现出它的多义性。

谱例 29　引自《出水莲》



在传统潮乐中纯粹六声重六曲也不多见。除不以"6"音作终结音外，其余各音都可作乐曲的终结音，尤以落"5"、落"1"为多。

3. 七声形态

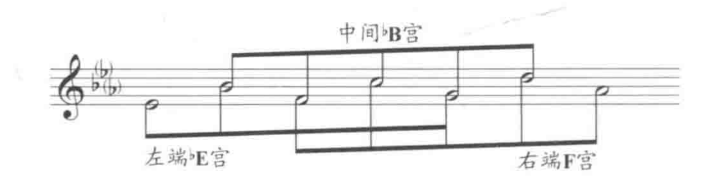
以"二"、"四"、"五"三个骨架音为基础，向属方向与下属方向各连生两次，构成一个七声音阶：

谱例 30



它包含三个相邻的宫音系统，按其不同的位置分别为：中间♭B 宫，左端♭E 宫和右端 F 宫：

谱例 31



这样一来，〔七声重六〕的结构便相当地复杂化。它的旋律在三个相邻的宫音系统中不断游移、相互渗透、有机地融为一体，彼此之间的界限往往很难截然分开，调和调式的转换是在不知不觉中进行的，成为独特的音阶复合体。

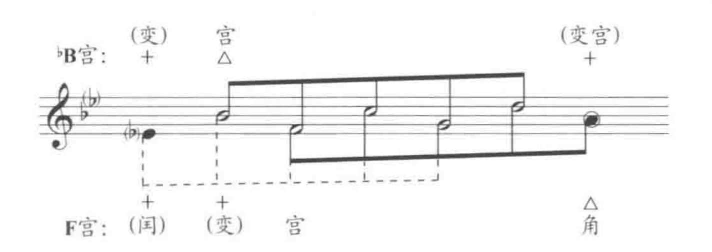
三个相邻的宫音系统复合在一个音阶结构中，有没有一个孰主孰从的问题？它们之间的关系如何？

概括地说，相当大部分的七声重六曲，以清角为宫的特点十分显著突出，尤其是旋律中"4"、"6"两音活跃，予以强调，提示出宫－角音的相对位置和关系时，更是如此。这时交错排列于五度链中的三个相邻宫音系统居中间位置的♭B宫（见谱例31）通常占据比较明显的主导地位；而居两端的♭B宫和F宫相对处于从属地位。换句话说，三个宫音系统的重心在中间。

但是以上的状况并不是固定不变的，也可能发生重心转移的情况，关键在于"♭7̣"和"3"两音的作用。这两个音位于五度链的左右两个极端，它们好比天平两端砝码，具有举足轻重的作用，直接影响并决定复合在同一音阶结构中三个相邻的宫音系统各自的分量和比重。为了进一步深入弄清楚〔七声重六〕的结构，现依"7̣"和"3"两音在旋律中所起作用的大小，将〔七声重六〕划分为三种类型：

（1）"3"型。在某段旋律中，五度链右端的"3"音较常出现，给予较多的强调，而左端的"♭7̣"音不出现或很少出现，这时好比天平上右端添上砝码，五度链中三个宫音系统的重心从中间位置（♭B）向右偏移，游移于♭B宫和F宫之间。这时"3"音可看成是F宫的角音，或同时兼有F宫角音和♭B宫变宫音的双重意义：

谱例32



谱例 33　引自《象弄牙》



谱例 34　引自《单狮戏球》



这种游移的过程可进一步压缩在乐句或乐节内部，形成音调的融合，构成重六曲一些富于特色的旋法：

谱例 35　引自《巡城仔》



谱例 36　引自《杨柳春风》



谱例 37　引自《双玉燕》

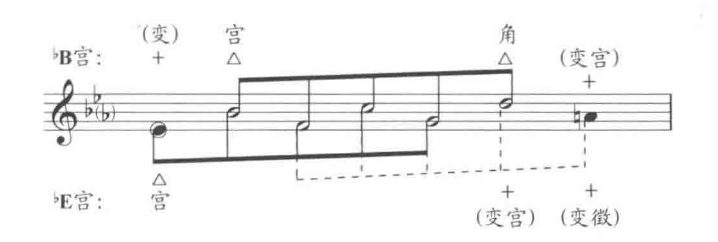


谱例 38　引自《梅花椿》



（2）“♭7”型。在某段旋律中，五度链左端的♭7音较常出现，给予较多的强调，而右端的“3”音不出现或很少出现，这时好比天平上左端添上砝码，五度链音有三个宫音系统的重心从中间位置（♭B）向左偏移，游移于♭B 宫和♭E 宫之间。这时“♭7”音可看成是♭E 宫的宫音，或同时兼有♭E 宫宫音和♭B 宫清角音的双重意义：

谱例 39



谱例 40　引自《松柏绿》

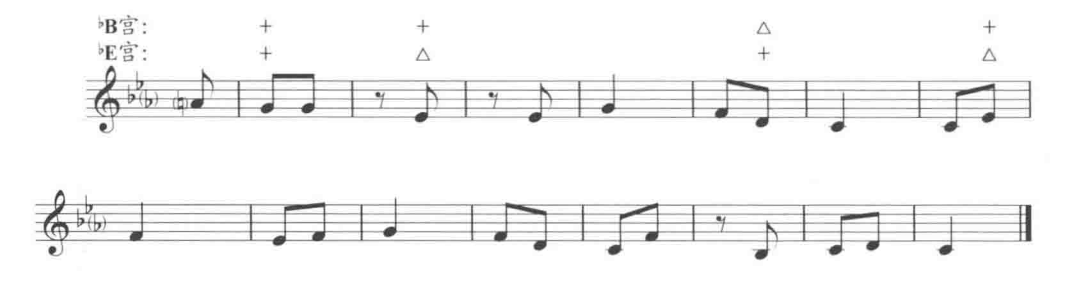


这种游移的过程也可进一步压缩在乐句或乐节内部，形成音调的融合，构成重六曲另一些富于特色的旋法：

谱例 42　引自《柳春娘》

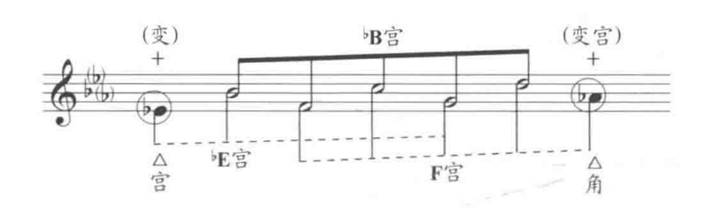


谱例 43　引自《柳春娘》三板



（3）“♭7̣ – 3” 型。七声重六曲中更为常见和复杂的情况是把以上两种类型综合在一起，即在某段旋律中“♭7̣”和“3”同时出现或先后交替出现，给予大致均等的强调。这时好比天平上两端所添的砝码相等，五度链中三个宫音系统的重心仍保持在中间位置不变（♭B 宫）。换句话说，三个相邻的宫音系统♭E – ♭B – F 交织在一起，融会贯通，但总的说来，居中间位置的♭B 宫仍占主导地位。

谱例 44



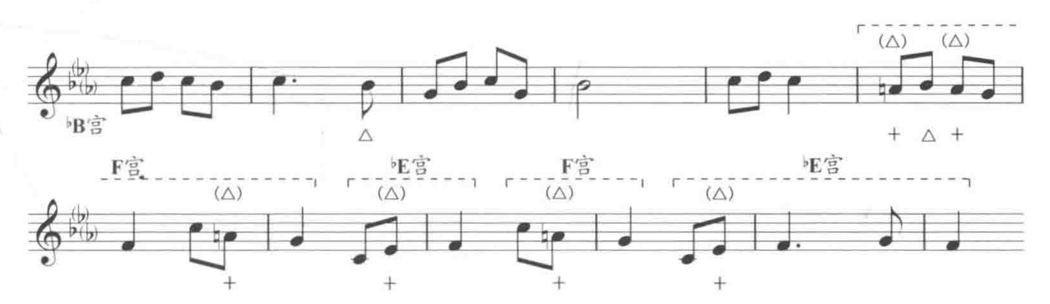
“♭7̣”、“3”两音明显地被看成是♭B 宫的偏音：

谱例 45



但它们同时又隐约地起着两端相邻宫音系统（F 宫、♭E 宫）五声正音的作用：

谱例 46



与前述两种类型的情况一样，“♭7̣ - 3”型三个相邻宫音系统互相转换、游移的过程可进一步压缩在乐句或乐节内部，形成音调的触合，同样构成重六曲一些富于特色的旋法：

谱例 47　引自《梅花椿》



谱例 48　引自《双鹦鹉》



谱例 49　引自《海棠花》



七声重六曲终结音多落“5”、“1”、“2”，有时落“4”、“♭7”，但不落“6”、“3”。

综上所述，各种类型〔重六〕的共同特点是以清角为宫或以闰为宫。其中〔七声重六〕的结构最复杂，是游移于基本宫、下属宫和重下属宫之间的一种音阶复合体。区分各种类型重六曲时，必须根据乐曲不同的具体情况作相应的分析。

为了使大家对以上观点和分析方法有一个完整的概念，下面将重六曲《单狮戏球》从头至尾作一简要分析：





在1段中，旋律中一共出现“2（3）4 5 6”等五个音，旋律进行倾向是“6→5”、“4→5”、“2→4→5”，“5”音处于明显的中心地位。“4－6”是大三度音程，在旋律中甚为强调、突出，给我们提示出宫－角音的位置和关系。由此可确定1段的主要特点是以变为宫（以F宫的变音为♭B宫的宫音），♭B宫占据主导地位。是♭B宫的商调式。旋律进行到2段，出现了一个新的支柱音，“♭7”（闰），当它刚露面时，可看成是♭B宫的变音（以闰为变）。尔后，由于这个音再

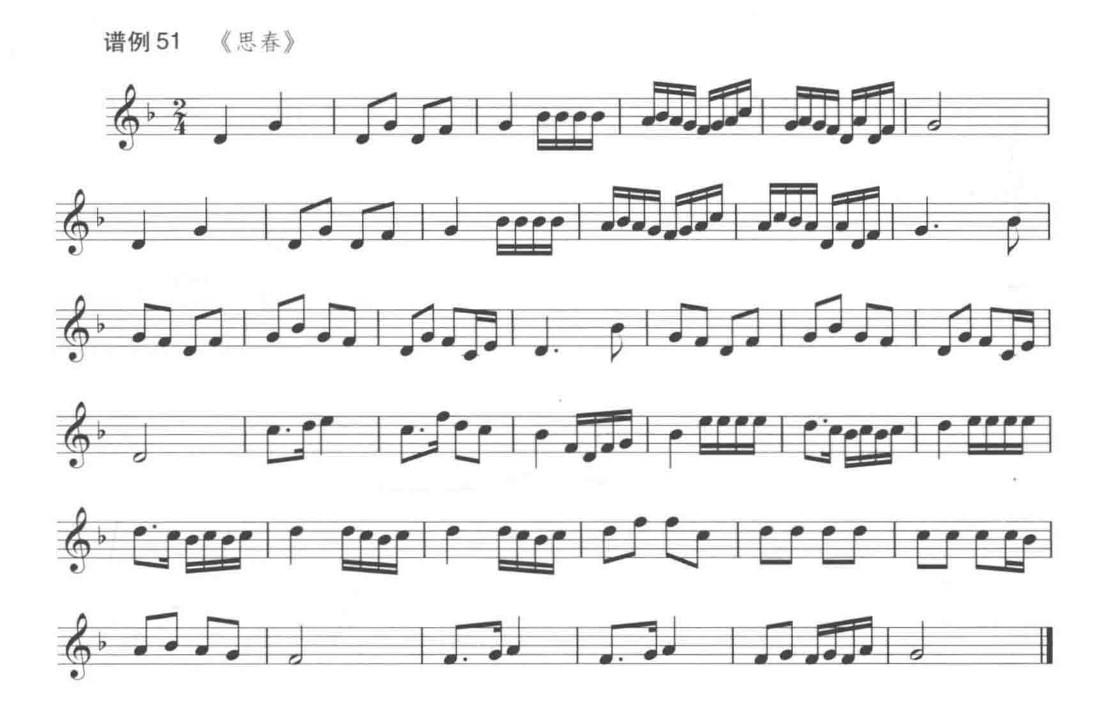
三出现，不断得到强调突出，而逐步转化成为♭E 宫的宫音，即以闰为宫（以 F 宫的闰音为♭E 宫的宫音）。2段的宫音系统由1段的♭B 宫转移到♭E 宫。第 30—31 小节是一个转折和过渡，把旋律从♭E 宫重新拉回到♭B 宫。

3段出现了另一个支柱音"3"，这个音在前面虽也曾闪现过，但起的是装饰性偏音的作用。而在此处却倍加强调，在短短几小节中，置于强拍上反复出现达十次之多。它与后面全曲的终结音"1"构成大三度音程，提示出角-宫音的位置和关系，从而把终结音"1"作为 F 宫的宫音肯定下来。

（三）轻三重六音阶

前面谈过，这种音阶由〔轻六〕和〔重六〕组合而成，它集中了两者的特色，做到兼容并蓄。〔轻三重六〕除保持〔轻六〕的明朗、欢快，〔重六〕的深情、优雅等优点外，又发展了自己独特的个性，显得清丽，爽朗，有时带有几分诙谐。

谱例 51 《思春》



〔轻三重六〕上半部分采用〔重六〕音阶的上半截，明显地以重六为宫，欲转往下属宫；下半部分采用〔轻六〕音阶的下半截，基本宫占据优势，对上截欲转往下属宫的趋向起制约作用。这样〔轻三重六〕便处于一种上转下不转、时转

时不转、似转非转的微妙状态之中，显得格调清新、不同凡响。

谱例 52　上转下不转《金凤花》



谱例 53　时转时不转 引自《浪淘沙》〔轻三重六〕



谱例 54　似转非转《卖什货》〔轻三重六〕



以下列举〔轻三重六〕的一些典型旋法，供参考：

谱例 55



轻三重六曲终结音一般落“5”、“1”，其次为“2”、“6”，偶或落“4”但不落“3”。

（四）反线音阶

上文提到将〔轻六〕移高四度调称之为〔反线〕。孤立地看，〔反线〕更类乎是一种移调手法，而不是一种新的音阶。但由于它与潮乐其他各种音阶形式紧密联系，并且在长期的艺术实践中业已形成一套独特的演奏风格、用法和特定的表情作用①。所以〔反线〕还不能仅仅简单地看成是〔轻六〕机械地移调。这里我们还是把它当作是潮乐五种音阶组合形式的一种。

下面举一首典型的用唢呐主奏的反线曲：

谱例 56　《骑驴》〔反线〕



① 演奏潮乐时，“头手”（首席乐手）必须身兼二职，既能领奏潮州二弦，又能领奏唢呐。大部分潮乐都由二弦领奏。当奏〔反线〕时，“头手”不奏二弦而改吹唢呐，情绪、气氛为之一变。加上调门提高四度，恰是唢呐最佳的吹奏音区，音色明亮，使乐器的性能得到很好的发挥。所以，反线曲除保留一般轻六曲所具有的欢快、活跃的特点外，还擅长表现诙谐、风趣的情绪和气氛。潮剧中丑角登场时便常用〔反线〕。

〔反线〕与〔轻三重六〕有时容易混淆，尤其这两种音阶在实践中常混合使用，更模糊了相互间的界限。现将两者的异同点作一些比较：

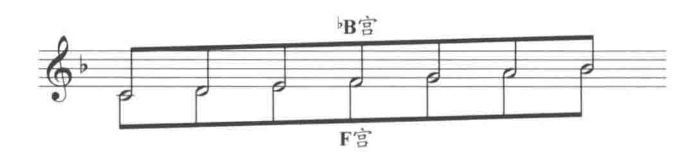
1. 两者都包含以变为宫即向下属宫转调的因素，不同点在于〔反线〕是完全地转过去了，而〔轻三重六〕则是处于时转时不转、似转非转的状态之中。

2. 两者的音阶排列相同，五声骨干音也相同。差别较大的是“7̣”的音高和所起的作用不同：

谱例 57　〔反线〕



谱例 58　〔轻三重六〕



3. 由于存在以上的差异，带来两者旋法和旋律进行态势的不同。如谱例 56 是典型的〔反线〕，假若按〔轻三重六〕的旋法特点加花处理，可改写成：

谱例 59　《骑驴》〔轻三重六〕



对比两例，不难看出〔反线〕与〔轻三重六〕旋法规律和旋律进行态势的差别。

（五）活五音阶

〔活五〕是〔重六〕的变体。两者对比，除前者将“五”作活奏处理成为特性音级外，前者比后者的演奏手法更细腻，揉音造韵也更讲究，尤其在慢速乐曲中是这样。如奏〔活五〕的“♭7̣”、“4”时，常强调“一音三韵”的效果：“♭7̣”奏成“♭7̣6̣7̣”，“4”奏成“434”。在古筝上具体演奏操作方法如下：

如奏“♭7”，右手指拨“6̣”弦，同时左手重按琴弦，增加琴弦张力，得第一个音“♭7̣”；然后放松左手，使琴弦复位得第二个音“6̣”；复再重按琴弦并使其不断颤动，得第三个音“♭7̣”。整个演奏动作是连续进行的，因此奏出来的三个音是连贯的，民间称之为“一音三韵”。

如奏“4”，操作方法与奏“♭7̣”时相仿。

〔活五〕的表情作用强调和突出〔重六〕深沉、悲切的一面，有过之而无不及。活奏的“五”常使我们联想到哭泣的音调。

由于“↑2”发音偏高，并且不断颤动，极不稳定，所以位于“↑2”与“4”之间的“3”音没有存在的余地和价值。这样，〔活五〕便缺少了一个音级“3”。“3”在工尺谱中记作“工”，所以〔活五〕民间又称之为“绝工”调。①

由于排除了“3”，〔活五〕的结构比〔重六〕便简单一些，调和调式游移的现象也比〔重六〕单纯一些。

〔活五〕有五声和六声两种形态。

〔五声活五〕与〔五声重六〕的结构相仿，它们共同的显著特点是以闰为宫：


谱例 60　《背米》



① 所谓“绝工”也不是绝对的，如奏“4”音时“一音三韵”，便包含“3”音在里面。

〔六声活五〕与〔六声重六〕的结构相仿，它们共同的显著特点是同时兼有以闰为宫和以变为宫两种情况，以前者为主：

谱例 61　引自《雨溅海棠花》



〔活五〕的终结音多落“1”、“5”，有时落“♭7̣”，“4”，甚至落“↑2”：

谱例 62　《睢阳恨》



上例中“♭7̣”反复多次出现，并置于切分音的位置上给予强调，“一音三韵”的效果很明显。

乐曲开始两小节是全曲的音调核心，它以延长的“↑2”音作顿，具有鲜明的个性。它在乐曲反复的过程中不断地出现，给我们留下深刻的印象。乐曲终结时返回曲首，以曲首的音调核心作结。这时全曲虽然最后落在不稳定的“↑2”上，由于前面在音调上已作了充分的准备，所以仍有相对终止的感觉。但终归感到余音未尽，回味无穷。

以上是潮乐五种音阶组合形式的剖析，为了便于比较，现把它们的音阶和音级列表对照如下：

表 1

二四谱 音阶组合	二	三		四	五	六		七
轻六	5̣	6̣	（7̣）	1	2	3	（4）	5
重六	5̣	（6̣）	♭7̣	1	2	（3）	4	5
轻三重六	5̣	6̣	（♭7̣）	1	2	（3）	4	5
反线	5̣	6̣	（♭7̣）	1	2	（3）	4	5
活五	5̣	（6̣）	♭7̣	1	↑2		4	4

注：加括号的音为偏音。

由上表看，同样是“二四谱”的“二、三、四、五、六”等五个音级可以按不同的原则和需要组合成〔轻六〕等五种不同的音阶形式。在这五种音阶形式中“二”、“四”两音级是固定不变的，而“三”、“五”、“六”等音级是可变的，尤其是“三”、“六”两音级变化更大。由于这种变化构成潮乐调与调式游移转换和渗透的现象，并由此产生音级的多义性。由于这种变化构成潮乐独树一帜的音阶调式体系和别具一格的旋律规律。

必须强调说明的是潮乐所采用的音律既不是纯律、十二平均律，也不是通常的纯五度相生律，而是采用所谓的“七音律”（当地俗称）。正是因为这个音律上的特点，使潮乐的格调与其他乐种迥然相异，别具风味。演奏潮乐时假如改用其他音律，则潮乐独特的调与调式游移，转换和渗透的现象不免会感到有些生硬，风格也好像变了。但如采用所谓“七音律”，则上述调与调式游移、转换和渗透的现象则能运用自如，韵味十足，比我们想象中要融洽自然得多。

（原载《音专学报》1979 年第 2 期、《广州音乐学院学报》1981 年第 1 期、1981 年第 2 期、1982 年第 3 期）

潮州音乐与潮州筝随谈

林毛根、陈安华

筝在潮汕地区颇为流行，因其有独特的演奏风格，在潮州音乐中占一定的地位。清新、细腻著称的潮州细乐就是以三弦、琵琶、筝三件弹拨乐器合奏为其特色，与潮州锣鼓、潮州弦诗乐等形式并列而自成一体。

有唐代大曲和宋元套曲遗风的潮州十大套曲和连套曲，是筝通常演奏的曲目。十大套是潮州音乐十大名曲，《锦上添花》《月儿高》《昭君怨》《寒鸦戏水》等都属大套曲。大套曲有一定格式，每曲68板，由头板、拷拍、三板三部分组成。头板是主曲部分，属慢板，常是$\frac{4}{4}$拍子节奏；拷拍、三板是由原曲紧缩而成的快板，同样68板，$\frac{1}{4}$拍。演奏时先奏主曲后接拷拍、三板。通常拷拍，三板可根据乐曲情绪的需要作反复，疏密相间从慢到快，渐次形成高潮。套曲用同一种调的不同乐曲连奏，如轻六调的《平沙落雁》习惯用轻六调的《穿山龙》连套；重六调的《月儿高》原属大套曲，筝曲又常接上重六调的《北雁思归》连套演奏。

潮乐的板式除头板、拷拍、三板外，还有二板。头、二板都属慢板，它们的区别在于乐曲的结构：凡连接拷拍、三板的慢板曲，习惯称头板，单独的慢板曲，一般称为二板。在记谱上，前者多采用$\frac{4}{4}$拍子，后者多用$\frac{2}{4}$拍子。但在戏剧音乐中又有不同，前者用$\frac{8}{4}$拍子，后者用$\frac{4}{4}$拍子。

《柳青娘》是潮州音乐中一首流行最广又雅俗共赏的传统乐曲，它虽不属大套曲范围，但却有大套曲的格式。它有“轻六”、“重六”、“轻三重六”、“活五”四种曲调，都三十板，又都连着拷拍、三板，四首各具一格。由于它的曲调美，特点突出，艺人称它为“弦诗母”（乐曲之母），形容它像母体的乳汁一样给学者以滋养，以哺育。诚然，学筝者也都把它当作必修曲目。

《胡笳十八拍》是细乐中的代表作品。潮州筝的传统变奏手法，在这首套曲中基本上都得到体现。正因为如此，过去学筝者也把它当作手法最全的传统曲来锤炼。由于它须与三弦、琵琶合奏，专谱又较长，因而未能得到普及，仅《登楼》一段较为流行。

轻六、重六、活五、反线是潮州音乐的四大调。这些调的名字来自潮乐“二四”谱的音名。传统的潮乐有两种记谱方式：唢呐曲（包括戏剧的吹奏牌子和大锣鼓牌子曲）、笛套、汉乐（也称“外江”）采用“工尺”谱，弦乐、筝乐采用“二三四”谱（简称“二四”谱）。

“二四”谱以“二三四五六七八”七个数字作音名，与“工尺”谱和简谱对照则是：

“二四”谱：	二	三	四五	六	七	八
“工尺”谱：	合	∧士乙	上尺	∧工凡	六	∧五乙
简谱：	5̣	∧6̣7̣	12	∧34	5	∧67

“二四”谱只记板，不记眼，用潮州方言念读，外人不易学，较难交流传播，后来逐渐为“工尺”谱所取代。原用“二四”谱记音的弦乐曲，被译为“工尺”谱之后，原来的“轻六”、“重六”、“活五”等调名，仍作为调的类别被保留下来。

“轻六”调全称“轻三六”调，意指“三六”两个正音不变。以5̣ 6̣ 1 2 3为骨干音组合成五声音阶曲调，长于表现清亮、明快情绪，如《凤求凰》《春月明》《开扇窗》等。

“重六”调全称“重三六”调，表明“三六”两音必须“加重”，使其升高变化为4、7。音阶由5̣ 7̣ 1 2 4为骨干音组成，擅长表现深沉庄重情绪，如《北雁思归》。

“活五”调全称“活三五”调，意指“三五”两音必须“活动”，使其音高发生变化，产生不稳定效果。其中以五音（2音）为最，它的基本音高处在2与♯2之间，是一种具有六声音阶特色的调，由5̣ 6̣ 7̣ 1 2 4为骨干音组成旋律，没有3音，以缠绵悱恻著称。如《深闺怨》《柳青娘》等。

“轻六”、“重六”和“活五”调，一般以F调定弦，“反线”则是它的下五度转调。“反线”调以6̣ 1 2 4 5为骨干音，曲调轻松活泼，以表现带喜剧色彩的情结见长。如《倒骑驴》《卖杂货》等。

除轻、重、活、反四大调外，还有一种常见的调，叫“轻三重六”调。“轻三”指三音（6音）不变，“重六”指六音（3音）升高（加重）为4，其音阶排列为5̣ 6̣ 1 2 4，音调的特点界于“轻六”与“重六”之间，在戏曲中，多表现相思、咏叹、怀念的情意。它既似“反线”，又不同于“反线”，所以有人把

它归为“反线”类，也有人把它作为一种独立的调存在，至今还没定论。不过潮州人一般只称轻、重、活、反为潮乐的四大调而不包括“轻三重六”调。这类乐曲有《柳青娘》等。

轻、重、活、反诸调并非一成不变，多数乐曲可作相互变化。“轻”变“重”、“重”变“活”，经常有人采用。像重六调《寒鸦戏水》可变为轻六调，重六调《粉红莲》可演奏成四种调的乐曲。这些变化在潮州音乐中是相当有特点的。

这里顺便说明一下，我们只把潮乐的轻、重、活、反统称为“调”，而不称为“调式”或“调性”，是因为后者的提法似有不妥之处。在人们熟知的宫、商、角、徵、羽诸调式中，轻六调的乐曲有这些不同调式，重六调中也有。如“轻六”调《柳摇金》这首乐曲本身，就有三种不同的调式：“尺”字头的商调式；“工”字头的角调式；“五”字头的羽调式。如果把“轻六”调说成“调式”，就容易与五声调式的“调式”混淆。所以，如称轻六调的商调式或重六调的徵调式等似乎更清楚些。另外，轻、重、活、反这四个调名本身，已带有乐曲曲调中某些特性音的标记和提示性质。像活五调，不言而喻，它的“三”和“五”两个特性音要通过“活指”来达到滑动或升高的不稳定效果。诚然调名“活五”本身的作用不仅是一种标记（宛如五线谱中的调号），同时又给演奏（唱）者以提示，——这已超越“调性”的范围。可见，由不同音阶组合形式而构成的轻、重、活、反，既有“调式”成分，又有“调性”特点，其中之一都无法囊括其内容。

“催”是潮州音乐借以揭示主题、渲染气氛而经常使用的一种变奏手法形式。“催”的方法多种多样，不下几十种，常见的有“一点一”（又称“单催”）、“三点一”（又称“双催”）、“七点一”（又称“四催”或“双叠催”）和“驻六”催（也称“不断六”，即5音连绵不断之意）。如《景春罗》。

谱例1 《景春罗》

原曲:	3 2 3 5	3 2 3	6 1 6 1	3 1 2	……
一点一:	3 2 3 5	3 2 3 3	6 1 6 1	3 1 2 2	……
三点一:	3 3 3 2 3 3 3 5	3 3 3 2 3 3 3 3	6 6 6 1 6 6 6 1	3 3 3 1 22 2 2	……
七点一:	3333333233333335	3333333233333333	6666666166666661	3333333122222222	……
驻六:	3 5 2 5 3 5 5 5	3 5 2 5 3 5 3 5	6 5 1 5 6 5 1 5	3 5 1 5 2 5 2 5	……

潮州音乐的这些特点，构成潮州筝独特的演奏手法和传统风格。

传统的潮州筝一般采用十六弦的钢弦筝（更早用铜弦筝），五声音阶定弦，根据乐曲需要，可将首弦定为5̣或6̣或1̣或2̣或3̣。合奏时定 F 调。弹“活五”调，可移码易柱，改3为4，也可通过拨弦获得。下面介绍潮州筝的一些演奏特点：

首先是“反打”，指曲调中相同两音采用先“勾”（低音）后“托”（高音）的指法，这是潮州筝最具特色的演奏习惯之一。如：

谱例2

（1）5̣5 3̣3 | 2̣2 1̣1 |……

（2）2̣2 6̣ 5̣5 4 5̣5 4 |……《昭君怨》

在“反打”指法之后出现第三个同音，则第三个同音用“大撮”或“反撮”（潮语称“飞”指）的指法。这个情况多出现在乐句的起句和结束句。如：

谱例3

5̣ 5 5̣ 5̣1 | 7̣1 7̣2 1̣ 2 |……《月儿高》

6̣6 5 4· 5̣24 | 5̣ 5 5̣ 65 |……《寒鸦戏水》

出现“加花”（加音）之后，这种指法会改变。一般采用先“撮”后“托”。如：

谱例4

6̣6 5 4· 5 24 | 5̣4 5̣ 5 65 |……《寒鸦戏水》

先“勾”后“托”的“反打”指法，在摧拍中最常用。“勾”指多用在强拍（板音）。如“三点一”：

谱例5 《思凡》

5555 5561 | 2222 2223 |……

“七点一”：

谱例6 《景春萝》

33333332 33333335 | 33333332 33333333 |……

“二点一”：

谱例7 《思凡》

2 26 2 23 | 5 53 5 56 |……

第二是“指序”。指序对演奏潮州筝曲十分重要。“反打”指法本身就属“指序”范围。“指序”有一定规律性，它的次序一般顺次为勾（⌒）、托（∟）、抹（\）、托（∟）。若演奏符合这条规律，称“顺指”，否则称“逆指”。

初学潮州筝有一些“练习曲”（潮语称“走指”），就是“指序”的入门曲。如：

谱例8

2/4 5 5 2 5 | 6 6 3 6 | 1 1 5 1 | 2 2 6 2 |……

3/4 5 5 2523 5 5 | 6 6 3635 6 6 | 1 1 5156 1 1 |……

5/4 5 5 2523 5 5 5 | 6 6 3635 6 6 6 |……

“指序”对催拍十分重要。因为催拍一般速度较快，尤其是“双催”和“双叠催”，音密速度快，倘若指序不顺，就容易“跌跤”。

在演奏潮州筝曲时，也往往会由于曲调的进行或指法紊乱而造成“逆指”，可采用“勒弦”或“大撮”的指法来消除。如：

谱例 9 《昭君怨》

$\frac{\flat 2}{2}$ 2 3 2 13 2 1 | 7̣ |

如果第三拍的“2”音已经用了“抹”指，则下面就要造成“逆指”，那么可用“勒”弦消除。变成：

谱例 10

$\frac{\flat 2}{2}$ 2 3 2· ＊2 1 | 7̣ |

第三是“轮”指。传统的潮州筝没有采用单指轮的指法，而用“八度轮”，即中指和大指快速交替。近代，由于外地筝演奏手法的传入，才逐渐使用单指轮，但不多见。

第四是“勒”弦。在潮州筝曲中较常用。它对曲调起装饰和润色作用，偶尔也用于消除“逆指”和寻找乐音。“勒弦”可长可短，演奏者可根据需要自由发挥，但不滥用。

第五是“煞音”，多用于“拷拍”，它是使余音立即止息的一种手法。起休止作用，曲调的色彩也随之产生变化，很有特色。传统的“煞音”手法有两种：其一是右手弹左手捂的办法，其二是右手弹后即用该指捂住弦音延留的办法。后者难度较大，尤其在《胡笳十八拍》的曲调中，由于速度快，其难度就更显突出。多数人还是采用这一种，或两者兼用。

第六是“双按”，这是潮州筝很具特色的一种演奏手法。它通过左手拇、中两指分别在高低八度的**3**弦和**6**弦的码子左侧的弦段上同时按高二度，使之变成**4**、**7**两音，潮语称为“双凡”和“双乙”。这种手法为适应“重六”、“活五”调和催拍特别是快催而产生。在“双催”和“双叠催”中，它可以不受**4**、**7**两音的限制，使中指“勾”的指法一气呵成于整个催法中，而不必求助于诸如“驻六”催或其他催法，保证重拍的力点和低音效果，乐曲的气氛不致减弱。在“重六”和“活五”调的慢板曲或拷拍中，“双按”可以起加深情感作用。它与“单按”灵活运用，可以增强乐曲的表现能力。

第七是“揉滑”。潮州音乐有一个显著的特点，就是音的进行大多是级进的，构成一种平和、优柔的特色。所以，揉、按、吟、滑必须与这个特点相应通。在

这个基本特点中，有几种手法值得一提：

其一，原音轻按、级进揉弦。这是指揉按要依据潮乐级进的特点，使音起伏不大之意，只限于音的润色作用。

其二，专指吟揉与多指吟揉灵活变换相结合。筝一般用左手的中、名指（或中、食指或中、食、名三指）在某根弦上进行吟揉，专为某根弦而用，称为“专指”；“多指”是指拇、食、中、名四指根据需要分别在不同弦上吟揉。如“活五”调，它不仅要求“2”和“7”两音须作特殊处理，而且其他的音也须加工润色，单靠“专指”就明显不能胜任，必须依靠多指灵活变换才能达到。在“活五”调《柳青娘》中，起句的7 2两音，就须用“多指”之法，7音用中、名指吟滑，2音用大指揉按。“专指”与“多指”是根据需要变换结合使用的。“双按”的指法，也属“多指”的指法范围。

其三，弹按尾随。这是指左手的“专指”紧跟在右手的大指之后进行吟按揉滑。在潮州筝曲中，右手拇指的用指占全曲指的三分之二以上，“弹按尾随”就意味着乐曲的大部分乐音都经过加工润色，使潮乐清逸，细腻的风格得以体现。以“催”拍为例，如：

谱例 11 《景春萝》

3332 3335 | 3332 3335 | 6661 6661 | 3331 2223 |……

在这四小节的片段中，可以看到每一拍的第二、第四两音都用拇指，润色这两个音，一般在第二音采用“吟”，第四音采用“揉”，其效果就是：

谱例 12

3332 3335 | 3332 3335 |（下类推）

这个例子只是指一般规律而言，并非绝对，否则就显呆板，单调。许多潮州筝的演奏家在应用揉按吟滑方面，变化莫测，造诣很深，不是本文所能概括得了的。

（原载《广州音乐学院学报》1981 年第 1 期）

潮州弦诗乐曲《崖山哀》研究[①]

陈　威

潮州弦诗乐曲《崖山哀》是一首以重三六调来表达内容情绪、并有着68板的二板（$\frac{2}{4}$拍）乐曲。[②]

此曲的内容是悼念宋末少帝昺和丞相陆秀夫因元兵追逼而转战崖门崖山时又被围攻，在兵折无援走投无路情况下壮烈投海自尽。少帝昺之殉难意味着宋朝的灭亡，由于元朝异族残暴统治不得人心，潮州汉人以崖山历史重大事件为哀而创作了此曲，以表人民群众的缅怀。

一、从音乐上研究

《崖山哀》一曲在音乐结构上，保持了古弦诗乐曲的典型板式——68板，但它并非以头板$\frac{4}{4}$专拍呈示，而是用慢二板$\frac{2}{4}$拍呈示。看来在产生此曲的历史年代上要有一番艰辛的考证，这里试从多方面情况分析推敲。按说，古老的弦诗乐曲大多具有最基本的两个特点：第一，它以头板展现，板式具有最典型的68板（或其他古代板式）；第二，它的结构上具有起、承、转、合四个乐段及每段也具有起、承、转、合的句法，而《崖山哀》这首乐曲却不完全具备这些特点，它的音乐性格更接近于歌唱。据分析，其最初是由民歌、小调或小曲衍变过来的，这从其句法上可以得到证实：各段都是以上下句结构加下句的变化重句而形成，每段各有三句（只第二段“承”例外，仅有上下两句）。这种结构是民歌小调的典型特性，因为乐曲表现的情绪哀恸缠绵，下句的重句加深了内容的刻画。

---

① 笔者注：本文参阅了广东地方文献丛书的《历代名人入粤诗选》及编者黄雨先生的选注并有所引用，特说明。

② 这是指其基本段落，而其变奏部分则后人演奏时各有所发展。

从调式、调性上分析，它以 F 宫调式为主，间以 C 徵，中间曾肯定地转向♭B 宫下属调，之后再转回主调。下面分段加以研讨。

第一段 16 板，上、下句不方整乐段加下句的变化重复，句法特点是呼应句，这是民歌小调中常见的句法。上句 5 小节，下句 6 小节，重下句 5 小节：

谱例 1



第二段有 10 板，是上、下两句，本为 4 小节一句的并列排比句，因下句补充扩长了 2 小节，故下句有 6 小节。上句落音 c^2 徵，下句落音 f^1 宫，是 F 宫调式。

谱例 2



从第一、第二段的内在音乐联系来看，它们有着“起”与“承”的关系，两段的下句联系特别密切。由于这种内在联系，我们隐约看到了古曲式结构上四段式“起、承、转、合”的头二段在这里的体现。而在音乐性格和旋律特点上，第一段上句主题的深沉音调，是带有古曲韵味的。它的音阶，带有古代清乐音阶的痕迹：

宫 商 角 清角 徵 羽 变宫 宫

1 2 3 4 5 6 7 i̇

这种我国春秋时代已应用的音阶（体现在本曲的旋律上而不是音律上）与潮州重三六调的结合，形成更具有地方风格的特点，其音律也倾向潮州乐律了。

下面第三段是一个14小节的上下句加下句重句的乐段，上句是6小节，下句4小节，重下句也是4小节，这一段显然有“转”的音乐材料和倾向，它最鲜明之点就是全段调性转到下属$^{\flat}$B宫调上，两个下句稳定地落在$^{\flat}$B宫主音上，上句落在$^{\flat}$B宫的属音f^1上。这样在调性上与第一、二段构成一种对比。

本来上句在第4小节已有长时值落于$^{\flat}$B宫音，但后面又加上2小节补充 5 51↓7157 | 1 – ‖。这个音乐材料是再现了第一段第8—9小节的材料：2· 1↓7157 | 1 – ‖，只不过稍加变化而已。因为这个材料在第四段还要大大地发挥，所以这里先期再现，是有内在逻辑联系的。第三段转的开头是承递了第二段下句最后的音节，把 1↓7 变为 ↓7 这样承递过来。

谱例3



这一段虽有“转”的因素，但它仍然与第一段保持有一定的内在音乐联系，例如重下句开头的 6 | 5 5 542 | 4 5 4 就是第一段上句主题的第1—2小节再现，它再现在重下句上（而不是在正下句上）即使音乐内在联系更密切，同时也有了更深层次的意义。

第四段一开头就开门见山的坚决把调性转回到F宫，看来似乎应进入“合”，但是从音乐性格看，一开始的节奏和第44—46小节主要音调的委婉缠绵，都是从更深一层渲染了《崖山哀》中“哀”的情绪，开始断续的节奏有如

凄切的哭泣与断肠似的呜咽。这种真切而深刻的描绘，是用第一段下句的音乐素材在这里淋漓尽致发挥的。这个乐段究竟列为“合”呢？还是进一步“转”呢？从音乐内部发展上看，是有“再转”的性质，主要根据第四段开头的节奏（它类似拷拍节奏）和音调是有动力展开的性质，它从♭B 宫转回到 F 宫，本来有回“合”的意思，但音乐仍处于进一步展开。在这一段中，不断地重复某一两个重要音乐材料（如第 3 小节和第 45—46 小节）起到如泣如诉、哀情连绵的艺术效果，这是音乐进一步展开的“再转”段的依据。此外这个乐段的不规整句法也有这种特点。句法也是三句，上下句加一个重下句，上句 6 小节，下句 4 小节，重下句 6 小节，其中有两小节是重复了下句开头的两个小节音乐材料，三句都终止在 F 宫音上。

谱例 4



第五段也是上下句加下句重句，共 12 小节，每句各为 4 小节，具有“合”段的收拢性质，一开始就再现了第一段上句主题句的主要音乐材料，只稍加变化，由于它具有收拢性，各句无须再有什么补充却很干脆利落，上句的句末都相同，体现为异首同尾的并列式。重下句本身就是一种补充，它开头出现了上下句的后半音乐材料，然后再回顾一下在第四段各句曾经反复强调过的音节：

2321 | ↓7157 | 1 –

从而结束全曲。它概括和再现了全曲一些主要的音乐材料，因此这个第五段从整个结构地位上说，的确是起到真正的“合段”的作用（见谱例 5）。

谱例 5



从上面列举基本段落的五个上下句乐段结构分析之后，使我得到启示，就是此曲音乐结构上的严谨性和运用声乐曲式的情况，或者它原来是带有唱词，或者借用了声乐曲式。虽然它由五小段组成，但总的来说，仍然按照“起、承、转、合”的逻辑思维去安排全曲的布局。这种结局正体现了潮州弦诗乐曲的古朴特点，因此它给我们进一步考证乐曲所产生的年代是有活的依据的。

此曲从音调上研究，它既是典型的重三六调，又带有古代清乐音阶的音调，这个音调贯串在整个旋律上，并十分贴切地刻画了乐曲所要揭示的重大历史题材内容和它的思想感情，使人听了之后，对其具有的古风深有印象，也给追溯其产生年代有所依据。清乐音阶最主要特性在于清角——fa 音和变宫——si 音，在这首曲中因为向下属倾向转调，绝大多数的 fa 音并不偏高（不像一般重三六调中的 fa 偏高而成为中立音的 fa），只有 si 音（即变宫）是按重三六调的律作中立音演奏，因此不能把它看成燕乐音阶，而更接近于清乐音阶。这种从春秋时代就在我国北方及中原广为流行的音阶，在历代民歌小曲中大量存在，《崖山哀》正是吸收了这种音调，说明由北方向南方传播流行的结果。主题音调 5 5 542 | 4 5 3 2 | 1 7 6 | 5 6 5 | 1 7 1 | 2 5 4 2 | 1 - 与全国民歌小曲中的清乐七声音阶的乐曲是有联系的。这与南宋政治文化南移，及后来明代的再次南移而把北方和中原音乐文化传入潮州是有关系的。从这些历史背景来探索这首乐曲产生的年代，是有参考价值的。

我们必须估计到这种音调，在与潮州弦诗乐的重三六调律和旋法以及演奏风格结合之后才变成现在谱上的样子。如果我们从最原始的骨架音调考察，就会得出如上的分析结论。

有一个问题，是笔者未能深入调查了解的，就是此曲为何以二板 $\frac{2}{4}$ 出现，而不是以头板 $\frac{4}{4}$ 拍出现，虽然前面解释过，民歌、小调大多是 $\frac{2}{4}$ 拍子的，但既然作

为一首弦诗乐曲来演奏，此曲是反映如此重大题材内容的，头板基本段是否应该更圆满些？这一点作为存疑暂留起来。从谱例来看，其句子长短有可能是由头板曲压缩为二板曲，因为每句基本为$\frac{2}{4}$拍的四小节，这在器乐曲式上是短了一点，一般情况应该是 8 小节一句，因此也有可能是由$\frac{4}{4}$拍头板的每句 4 小节压缩而来，变为$\frac{2}{4}$拍二板的每句 4 小节，缩了一半，就相形见短了。

从潮州大套弦诗乐曲来说都是头板曲的，用二板曲一般是小曲牌（小调）或在潮剧中演奏（不宜占过多时间），因此这个疑问尚未解决。目前也只能按照已掌握的资料和演奏版本来实事求是地研究。

前面说其结构严谨是指在五段中体现了起、承、转、合的严谨逻辑思维以及全部用上下句加下句重句的句法，但从历史发展进程来说，这种曲式的发展已比古曲有所突破，曲式更自由了。宋代突破了唐大曲的庞大冗长，明、清更进一步使音乐自由，体裁样式更多。从实际的音乐分析，此曲的产生年代有可能在明代，最晚为清代，因为此曲比起大套古弦诗乐曲就更加自由发挥了。

二、从历史背景材料考证

先谈谈崖山及崖山事件的史实经过。

崖山，在今新会县崖门，公元 1279 年初，宋将张世杰（官至少傅枢密副使）和左丞相陆秀夫护着少帝昺被迫逼至崖门崖山，处于危急关头。时文天祥驻兵潮阳（潮阳县有少帝昺之行宫，并曾计划建永久性皇宫，因兵败未成），被元军的元帅张弘范（宋叛将）所败，退走海丰县王坡岭防守，元兵突至，措手不及，被俘。元军张弘范用船将文天祥押到崖山，命他招宋将张世杰投降，被文天祥严词拒绝。崖山破，陆秀夫负少帝昺双双投海自尽，宋朝就此灭亡，时 1279 年农历正月十三至二月六日。文天祥宁死不屈，被押解广州后转燕京（现北京）关押三年，他坚决不投降，最后被杀。在狱中写下千古传诵的《正气歌》和崖山事件的诗篇。《战场》这一首，就是写被俘后押到崖山时目睹崖山惨案情景所写的。诗云：

三年海峤拥貔貅，一日蹉跎白尽头，垓下雌雄羞故老，长安咫尺泣孤囚。鱼龙沸海地为泣，烟雨满山天也愁。万死小臣无足憾，荡阴谁共侍中游。

诗中第四句“长安咫尺泣孤囚”正刻画了他自己被俘后押在崖门海面船上，眼见少帝昺被围（长安是指宋少帝的朝廷），近在咫尺，而自己由于被囚无能为力。诗的第五、第六两句描绘了崖山之战的壮烈和悲惨场面。据史料说，当时死于海上的宋军、王室和臣民有十余万人。全诗以肝胆倾注写了崖山的悲剧。

文天祥继续被押解广州，途经今珠海市南海面上的零丁洋，又作有一诗，感慨万千地追忆他从举兵抗元至被俘的四年（四周星）间的风云变幻。诗云：

辛苦遭逢起一经，干戈寥落四周星。山河破碎风抛絮，身世飘摇雨打萍。惶恐滩头说惶恐，零丁洋里叹零汀。人生自古谁无死，留取丹心照汗青。

其最后两句为绝世名句，历代流传，是激励人们斗志的巨大力量。

文天祥在当年被捕情况下尚能以不朽诗篇写下崖山事件。历史上，南宋在潮州影响极广泛，南宋虽亡，而臣民悬念，以音乐形式表达对崖山事件的感情。《崖山哀》之写作，第一种可能是当事件过后就有人写下音乐。但这种可能性比较小，像文天祥这样大义凛然、气节很高，在当时敢冒杀头之罪公开写下一首乐曲以“崖山”表达对元朝的仇恨，这在元朝的高压统治下是有困难的，要流传开来就更不容易了。但从另一种分析也有可能，因为潮州尚有官员敢于在元代给陆秀夫立碑，难道就没有人敢写音乐吗？

此曲写作的另一种可能，是改朝换代之后，后人借古喻今，而大胆写下崖山事件。这种情况在诗篇上是有的。如明代湖北麻城人周宏擒在被贬到广东澄海县任典史时，写下《雨中谒陆丞相祠》一诗，就比较公开地描述崖山事件，并表示对陆秀夫丞相的气节十分敬佩（陆秀夫原籍不详，陆丞相祠在澄海县城西南）。诗云：

六桥烟柳鹧鸪飞，义士何人赋采薇。身死崖山勤少帝，魂归南澳恋慈帏。孤帆带雨潮声急，双石摩空树影微。断碣颓垣荒草合，楚臣漂泊泪沾衣！①

---

① 末句系诗作者自叹。

诗中第三、第四两句是写崖山事件及陆秀夫投海。陆秀夫曾携家眷居住南澳，其母逝于南澳，故有“恋慈帏”之句，指回到慈母身边。相传陆秀夫投海死后七日，尸浮海上，家僮寻获，贮尸归葬南澳，故诗中有“魂归南澳”句。

明代江西兴国人吴国伦是著名诗人，所作《硇洲》两首，之二云：

海门鲸浪吸硇洲，诸将当年扈蹕游。赤岸至今迷御辇，苍梧何处望珠邱。行朝草树三千舍，故国烽烟百二州。争死崖山无寸补，独馀肝胆壮东流。

此诗悲悼崖山事件及宋朝灭亡，语沉痛而情悲切。末两句对张世杰放弃海门的出口而死守崖山，造成全军壮烈牺牲，宋朝覆灭深为惋惜。“争死崖山”，指当时张世杰决定在崖山决一死战。元军攻破崖山，朝臣、将士、王室战死和投海者数十万人，实堪悲！张世杰虽率少部突围继续转战，至阳江海陵岛附近，飓风雨，翻舟溺死，至此宋军抗击告终。

从上举两诗，我们知道到了明代，对宋代崖山事件及忠烈之举已能公开表明态度与见解，所以明代人用音乐写宋代旧事比元代可能性大多了。因为明代是在赶走异族的元朝统治后一统天下，这时来写宋代旧事是较自由的，故在这时期写成《崖山哀》的可能性也较大。明清时小曲盛行，从本曲带有民歌、小曲特点，推断为明代产生的佚名作，比第一种可能要大得多。当然，推移到清代产生此曲也同样有可能。

清代的浙江平湖人陆棻在来粤投亲时也写下一诗，题为《韩江望陆丞相祠》。此诗是在潮州府①谒见陆丞相祠时有感而作，诗中对忠良死后墓前一片荒凉甚为感慨。诗云：

莲花石畔井阑秋，瘴海风波万古愁。青径虚传丞相墓，红螺谬记侍郎洲。终悲少帝无余祚，肯恋崖门有故丘，想象行官端笏佩，此邦俎豆未应休！

陆丞相死后，家僮贮尸葬归南澳，乡人称其地为陆厝围。元时潮州路总管丁聚为之立碑，题曰“宋忠臣左丞相陆公之墓”。明时潮州知府郭子章为之重修，

① 潮安县，现为潮州市。

但他认为当时海上浮尸十余万，不可能认得真人尸骨归葬，诗中说“虚传”是同意郭子章之说。诗中有“红螺谬记侍郎洲”一句，红螺山在南澳海中，少帝昺初时驻于此地，次年将迁往惠来时，都统张达率义军扈从。其妻陈壁娘送行至此，因此被称为辞郎洲而不是侍郎（官职名）洲。潮剧有陈壁娘辞郎洲一出，就是写此事，甚为动人。

最后的一种可能性是到了民国之后写成音乐，因为20世纪三四十年代为潮州音乐蓬勃发展期，有可能产生佳作。但值得疑问的是，这么重大历史事件难道历代没有人反映？要拖到民国时才写成音乐？那又是何背景促使写成呢？因此笔者认为虽有可能，但可能性不大，还是向前推断到明或清产生此曲更有依据。

三、分析结论

从以上史实和文学诗词资料看，宋末的崖山惨剧在潮州震动很大，影响深刻，因此弦诗乐曲《崖山哀》产生在潮州音乐中，是完全合乎逻辑的。除广东汉乐有同名曲外，在广东省内其他乐种及外省的民间器乐音乐中，尚未发现有同名或同内容的乐曲出现。因此可以断定出自潮人之手，这个佚名作以弦诗乐形式来表现，更确定无疑地表名是潮人之作。这首乐曲表达了潮汕数百万人民从宋末至今对爱国烈士文天祥、陆秀夫的敬仰，以及对崖门事件的缅怀。特别在元代之后的明、清两代产生《崖山哀》一曲的可能性最大。之所以是佚名作，原因在于涉及重大政治事件，作者隐名是完全可以理解的，况潮乐艺人写了曲（或整理某一乐曲）只口传心授给徒弟而世代相传，在乐曲上并不署名何人所作，其徒子徒孙只知何人传谱而已，因此产生的年代久而久之也就难以确切记清。而就笔者个人浅薄之探索，谨能分析结论。和大套弦诗乐曲比较，《崖山哀》如上所述，其结构显然更为自由些，因此其产生年代参照特定历史背景，产生在明代或至晚清时期可能性最大，这种估计确否，望读者指正。

（原载《星海音乐学院学报》1990年第2期）

也谈潮乐律

陈应时

自从陈天国同志发表《广东民间音乐的七平均律》一文①（以下简称《广文》）之后，引出了一场关于潮乐律制的讨论。这场讨论，把纸面上的理论律学研究和活生生的民间音乐联系起来，展现了律学研究理论与实践相结合的新局面。我国的民间音乐丰富多彩、品种繁多，但对于今天存在的种种民间乐种的律制，还是一笔糊涂账。如果我们在这场潮乐律制的讨论中能够获得较好的经验，这对于今后研究其他民间乐种的律制，无疑会有很大的帮助。为此，笔者怀着极大的兴趣，在学习了诸家关于潮乐律的种种论说之后，拟提出一些不成熟的看法，以参与潮乐律问题的讨论。

一、关于潮乐律的讨论

在历时 10 年的潮乐律讨论中，不少同志都相继发表了许多精辟的见解，但多半还只是停留在论证潮乐律不是七平均律方面，却没有在否定潮乐律为七平均律之后，再肯定其究竟是一种什么律制。因此，就促使笔者想到这样的问题：我们究竟为什么要进行这场潮乐律制问题的讨论？笔者以为这场讨论的目的，并不在于否定潮乐律为七平均律，而应该把讨论的中心放在这样一个问题上，即按照目前我们的认识，潮乐究竟取何种律制为好。

10 年前，陈天国同志从历史和保存遗产的角度，在《广文》中提出了广东民间音乐中存在过七平均律的见解，并建议“有关单位应该从保护和保存历史文化的角度出发，有计划有组织地保存过去的乐律和乐队，以免使其绝响”。这在当时对于现存各民间乐种的律制较少有人问津的情况下，是有其积极意义的。

---

① 陈天国：《广东民间音乐的七平均律》，《中国音乐》，1981 年第 4 期。

陈威先生和郑诗敏先生在《潮州乐律不是七平均律》一文[①]（以下简称《潮文》）中以潮州乐律的测音数据对“潮乐七平均律”说断然作了否定。在《潮文》中，陈、郑二位列举了六种由他们所测的潮乐音律测音数据：1. 轻三六、重三六调共用扬琴音阶音律测音；2. 活五调扬琴音阶音律测音；3.《寒鸭戏水》测音；4.《西江月》测音；5.《过江龙》测音；6.《昭君怨》测音。这六种测音数据无一种和七平均律相合，因而可以证明潮乐律制不是七平均律。《潮文》中又这样说：“我们不明白陈天国先生在1981年《中国音乐》第4期和1986年《民族民间音乐》第1期前后两文赖以作结论的依据是什么？因为两文都未曾对广东地方民间音乐或潮乐的曲目作过任何测音，在没有科学测音报告情况下，做出的结论，其可靠程度实令人猜疑。”由于《潮文》的扬琴测音数据和谢永一先生在1953年对源正潮剧团所用扬琴测音的效据并不一致，故《潮文》又这样说明：“谢永一先生虽参加过当时的测音，但他本人不是搞潮乐的。在该例测音的扬琴音上，差数有37音分、35音分及28音分，都已超出普通音差（22音分，原注误作24音分——引者）的范围。”言下之意是不能引以为准的。

笔者认为，陈天国虽然没有如同《潮文》那样做出科学的测音报告，但读《广文》就可知道他提出的七平均律，并非他出于主观想象，而是有其立论依据的，比较有说服力的是文中所列举的扬琴和七律秦琴。因为从理论上推算，他所列举的扬琴调弦，若要使扬琴梯码两边的同度、八度谱字成同律音高，非七平均律不可，他所列举的七律秦琴，其各品位的实测有效弦长亦近七平均律。研究广东地方民间音乐或潮乐的律制，如果有条件对其曲目进行测音而做出科学的测音报告，那当然最好，但不能说赖以作结论的依据非要用其曲目的测音不可，也不能说非根据其曲目测音就不可能作出可靠的结论。因为《广文》至少已经列举了扬琴和七律秦琴两件乐器，对前者的用律作了理论上的推算，对后者品位的有效弦长作过测定，这和《潮文》所用的测音报告一样，都可以成为立论依据而无本质上的区别。

谢永一先生本人不是搞潮乐的，他热心于潮剧扬琴的测音工作，应该持欢迎的态度。笔者倒认为不是搞潮乐的人，可能比搞潮乐的人更客观些。而且当时的源正潮剧团也不太可能会把明显音不准的扬琴，让谢永一先生去测音。因此，谢永一先生1953年对源正潮剧团所用扬琴测音的数据，仍不失其为一种历史资料而有其存在的价值。

---

① 陈威、郑诗敏：《潮州乐律不是七平均律》，《音乐研究》，1990年第2期。

由于潮乐是一种处于自然发展状态的民间乐种，它的律制过去并没有作过任何精密的规定。因此，即使借助于现代的科学测音手段，也不可能测得一种标准的潮乐律，而极有可能每测一首乐曲，就有一种互不完全相同的测音结果。在这样的情况下，笔者以为对于潮乐律的分析，不应该仅仅依据某一种测音数据来作出判断，更不应该以某一种测音数据为准，用以去排斥包括测音、测长度和理论推算在内的其他种种数据，而应该对已有的种种数据加以综合比较分析，这样才有可能对潮乐律制有一个比较全面的认识。

此外，已有的种种潮乐律的数据表明，由于过去的潮乐因时代、地区和流派的不同，事实上并不存在一种为潮乐界所一致公认的某种潮乐律制。在这样的情况下，今天我们要对过去的潮乐律做出唯一的结论，似乎也是不太可能的。因此，当今潮乐律的讨论，就不必把重点放在判断过去的潮乐究竟是不是某种律制的问题上。如果把着眼点放在今后的潮乐应该采用何种律制方面，这不仅可以使这场讨论更具现实意义，而且在讨论中或许更容易求得比较一致的意见。

二、关于潮乐的“中立音”和“原始音律产生形态”

《潮文》在列举的六种音律测音表中用了王湘和姜夔两位先生对潮乐《寒鸭戏水》测音所用的中立音音名标记，在其随后的分析中，亦沿用了“中立音”这一个名词概念，并认为在六例音律测音表中，150 音分的“标准中立音共九处，153、155、160、165 也都接近中立音程。在 d^1-f^1 和 a^1-c^2 两个三度中，三度音的音分值最狭为 309，最宽为 325，这都应该是属于三度中间夹了一个中立音程的范围。”

一个专有名词的产生，必有其历史原因和其生成的条件。“中立音”的产生，与古代阿拉伯乐器的品柱有关。据缪天瑞先生在《律学》一书中说，现在我们所说的“中立音”是公元八世纪时阿拉伯的乌德名手萨尔萨尔调整“波斯中指”品柱而形成的，调整后的“中立音”，在 d（204 音分）和 f（498 音分）之间为 355 音分，距 d 为 151 音分，距 a 为 143 音分；在 g（702 音分）和 b（996 音分）之间为 853 音分，距 g 亦为 151 音分，距 b 亦为 143 音分。[1] 由此可知，阿拉伯

① 缪天瑞：《律学》，北京：人民音乐出版社，1983 年，第 188—190 页。

音乐中最初的“中立音”所处的小三度为294音分，直至19世纪末阿拉伯音乐家兼数学家迈萨盖倡用二十四平均律后，小三度才变成300音分，四分之三音成了150音分。潮乐既不是二十四平均律，又和“波斯中指”无关，故严格按“中立音”本来的意义来说，即使是处于潮乐小三度中间为150音分的位置的音，也不能说是“标准中立音”，潮乐中不论309音分的小三度，或是325音分的小三度，亦不能如《潮文》所云。都应该是属于三度中间夹了一个中立音程的范围。因此，笔者以为在没有判明潮乐律制之前，暂且还是不把潮乐的律制列入具有“中立音”的阿拉伯四分之三音体系为好。

《潮文》在列举了六种潮乐音律测音表之后，又据《吕氏春秋·音律篇》“三分损益法”记载，用前所测得的音分数列出了如下“作上五下四的五度相生”的生律次序。

f^1— c^1— g^1— d^1— a^1— e^1（重三）— $^\flat b^1$（重六）

505 701 505 689 524 674

又注明，在活五调和反线调时：

f^1— $^\flat b^1$ 或 $^\flat b^1$— f^2

505 695

由于这个生律次序所得的各律，除始发律外几乎无一律和《吕氏春秋·音律篇》“三分损益法”所生的各律相符，且生律次序中的最后两律重三（e^1）和重六（$^\flat b^1$），从音名看并非是“三分损一”的纯五度而是减五度，把它列入“作上五下四的五度相生”的音列中显得勉强。故文中又不得不这样说：“五度相生后虽在某些具体音上稍高或稍低，但在整体上形成一个原始音律产生形态是显而易见的。”其实，这个“原始音律产生形态”的造成，是由于这个生律次序仅以“轻三六、重三六调共用扬琴音阶音律测音”的音分数为依据而所得的结果，故李成渝同志在《乐律学研究》中认为《潮文》“对测音数据所做的解释，似乎还可斟酌”。① 笔者以为对于潮乐律的分析，在已有数种不同测音数据的情况下，

① 李成渝：《乐律学研究》，载《1991年音乐年鉴》，济南：山东教育出版社，1992年，第16页。

不能仅仅依据某一种数据来作出判断，而应该对已有的测音数据加以综合比较分析，这样才有可能对潮乐律有一个比较全面的认识。若仅仅依据某一种数据来作判断，则现有的六种潮乐测音数据，就有可能分析出六种不同的潮乐律制。

郑诗敏先生在《潮州音乐乐器频率测音报告》① 曾提出了一种值得重视的见解。他指出："从传统潮乐调式音的音程值来看，虽有接近纯四度、纯五度音程，但从更多实测的例证中，与其说传统潮乐的'半音'、'全音'、'纯四度'、'纯五度'，不如说是：'大半音'、'小全音'、'宽四度'、'狭五度'更确切、明了。它比起纯律所具的这种特性，只有过之而无不及，可谓更具有典型性。"这一见解，从总体上来说和谢永一先生1953年的潮乐扬琴测音也是相符。因为1953年的潮乐扬琴测音数据表明，若和十二平均律或三分损益律作比较，此扬琴的角、羽二音明显偏低（分别为350、865音分），"上-凡"四度偏宽（533音分）。"上-六"五度偏狭（690音分），虽不全符合纯律音分，但和郑诗敏先生的《潮州音乐乐器频率测音报告》一样，其所具有的纯律倾向是显而易见的。我们知道，纯律生律法是兼用纯五度和大三度。用阿拉伯四分之三音体系的"中立音"或用传统的"三分损益法"都无法解释"重六"、"重三"的形成，而用纯律五度三度相结合的生律法可能会给以合理的解释。

在潮乐调中，如果把"轻三六调"比作琴调中的"正调"，则"反线调"或"轻三重六调"相当于"紧五一徽"的"蕤宾调"，"重三六调"相当于"紧二五各一徽"的"凄凉调"（又名"楚商调"）。陈威先生在《论潮乐宫调系》一文②中曾指出，潮乐中尚有包括在"轻三六调"中"转上属C宫调的乐曲"。据此可以认为，这种乐调虽然在传统潮乐没有命名，但实际上还是存在的。由于二四谱中因以筝这一乐器为据，谱字中只有表示升高的"重"、"活"，而无表示降低的谱字，故若由"轻三六调"再"转上属C宫调"，就必须用到比"四"低一律的谱字，这个谱字，在传统潮乐谱中没有，现在暂且称之为"重重三"，这个"上属C宫调"的调名，暂且就叫"重重三轻六调"，相当于琴调中"慢三一徽"的"慢角调"。在古琴上调弦，不论是"紧五一徽"（相当于潮乐中的"重六"）或"紧二一徽"（相当于潮乐中的"重三"），或者是"慢三一徽"都以十一徽纯律大三度为准调弦。因此，笔者认为在理论上采用五度三度相结合来解释潮乐律的生律法，可能更妥当一些。

---

① 郑诗敏：《潮州音乐乐器频率测音报告》，《民族民间音乐》，1989年第3期。

② 陈威：《论潮乐宫调系》，《中国音乐学》，1991年第4期。

三、设想中潮乐的律制

在《潮文》所列举的六种潮乐的测音数据中，值得注意的是二四谱字“二”和“四”之间的四度音程505音分及其转位“四”和“七”之间的五度音程695音分。这两种音分数的音程，在六种测音数据中占了五种：它们不仅存在于谱字“二”-“四”-“七”之间，而且在谱字“三”-“五”、“五”-“七”和“六”-“八”之间也存在505音分的四度，在谱字“二”-“五”、“三”-“六”和“五”-“八”之间也存在695音分的五度。我们知道，纯律和三分损益律的五度音程为702音分，其转位后的四度音程为498音分，而潮乐的四度、五度音程正好和这两种律制的四度、五度音程各相差（高或低）7音分，从而构成了潮乐律的这两个基本特殊音程，故不妨称此两个音程为“潮乐四度”和“潮乐五度”。若用此两个音程在潮州扬琴或潮州筝上按四度五度相间的生律次序调弦，便可得到如下的结果：

表1

律名	仲	黄	林	太	南
音名	f^1	c^1	g^1	d^1	a^1
二四谱字	四	二	五	三	六
音分	505（-505=）	0（+695=）	695（-505=）	190（+695=）	885
阶名	宫	徵	商	羽	角

按照这一生律结果，再加上高八度的“七”、“八”两个谱字，就成了二四谱完整的七个音高谱字。现以此生律结果和已见的各种潮乐测音数据比较如下（表2中4至9为《潮文》中的六种测音数据，为便于比较，统一以“四”为505音分）：

表2

律名	黄	太	仲	林	南	黄清	太清
音名	c^1	d^1	f^1	g^1	a^1	c^2	d^2
二四谱字	二	三	四	五	六	七	八
音分	0	190	505	695	885	1200	1390

（续表 2）

阶名	徵	羽	宫	商	角	徵	羽
1. 谢永一 所测之扬琴	-5 -5	170 -20	505	671 -24	865 -20	1195 -5	1370 -20
2. 王、姜所测 《寒鸭戏水》	-9 -9	190	505	687 -8	858 -26	1197 -3	
3. 陈天国 七平均律	-9 -9	162 -28	505	676 -19	848 -37	1191 -9	
4. 轻三六重三六 共用扬琴	0	196 +6	505	701 +6	885	1200	1396 +6
5. 活五调 扬琴	0	192 +2	505	735	735	1200	1392 +2
6. 重三六 《寒鸭戏水》	0	190	505	695	875 -10	1200	
7. 轻三六 《西江月》	0	190	505	697 +2	880 -5	1200	1390
8. 重三六 《过江龙》	0	190	505	705 +10	885	1200	1390
9. 重三六 《昭君怨》	-15 -15	205 +15	505	695	875 -10	1195 -5	1416 +25

表2中《昭君怨》一曲似选得并不典型，因其连“二”-“七”和“三”-“八”两个八度音程都没有定准，故与本文所用潮乐四度五度相间生律的结果比较出现较多的误差，这也是不足为怪的。上表中《寒鸭戏水》一曲两种测音所用的音源相同，但其测音数据各有不同，可能是由于所用测音仪器和测音方法不同所致，从表中全部数据与本文所提出的各律音分比较来看，除八度外，最为接近的是“二”-“四”的四度和“四”-“七”的五度，其次是“二”-“三”的二度和“二”-“六”的六度与“五”-“七”的四度中有程度不同的误差，但若以潮乐二弦以“二”-“四”定弦推算，则很容易得到纠正统一，因此，若严格以潮乐四度（505 音分）和潮乐五度（695 音分）为准所生的五正声，相信是会被潮乐界所接受的。

从表 1 中可知，按潮乐四、五度生律的音阶中，宫、角大三度是 380 音分（比纯律大三度低 6 音分）。如果按照传统五声音阶“紧角为宫”（在潮乐中为“重三”，再“重六”再“活五”）的旋宫理论，则又可以在表 1 的基础上生出适用于旋宫的“重六”、“重三”、“活五”和“重重三”各律：

表 3

律名	黄	仲	半黄	林		半太		南	
相应音名	c^1	f^1	c^2	g^1		d^2		a^1	
二四谱	二 +505	四 +695	七 -505	五	+695	八	-505	六	
音分	0	505	1200	695	695	1390	190	885	885
三度生律	+380	+380	-380	-380	+380	-380	+380	-380	+380
律名	姑	南	夷	夹	应	无	蕤	仲	半大
相应音名	e^1	a^1	$^\sharp g^1$	$^\sharp d^1$	b^1	$^\sharp a^1$	$^\sharp f^1$	f^1	$^\sharp c^2$
二四谱	重重三	六	活五	重三	重重六	重六	重四	四	重二
音分	380	885	820	315	1075	1010	570	505	1265

按照如上的生律结果可得如下潮律制表：

表 4

律序	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	十一	十二		
律名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	半黄	半太
音名	c^1	$^\sharp c^1$	d^1	$^\sharp d^1$	e^1	f^1	$^\sharp f^1$	g^1	$^\sharp g^1$	a^1	$^\sharp a^1$	b^1	c^2	d^2
谱字	二	重二	三	重三	重重三	四	重四	五	活五	六	重六	重重六	七	八
音分	0	65	190	315	380	505	570	695	820	885	1010	1075	1200	1390

按照上表可知潮乐各种音程的音分：

小二律—65（小半音）
小三律—190（小全音）
小四律—255（小三度）
小五律—380（大三度）
小六律—445（四度）
小七律—570（增四度）
小八律—695（五度）
小九律—760（小六度）
小十律—885（大六度）
小十一律—950（小七度）
小十二律—1075（大七度）

大二律—125（大半音）
大三律—250（大全音）
大四律—315（宽小三度）
六五律—440（宽大三度）
大六律—505（宽四度）
大七律—630（宽增四度）
大八律—755（宽五度）
大九律—820（宽小六度）
大十律—945（宽大六度）
大十一律—1010（宽小七度）
大十二律—1135（宽大七度）

潮乐实际上未用全十二律，而只用九律，就表4中所列的九律来看，也足够可供潮乐五声音阶结构一致的五调应用（详表5）。

表5

律名	黄	太	夹	姑	仲	林	夷	南	无	半黄	半大
二四谱	二	三	重三	重重三	四	五	活五	六	重六	七	八
九律音分	0	190	315	380	505	695	820	885	1010	1200	1390
轻三六调	-505 徵	-315 羽			0 宫	190 商		380 角		695 徵	885 羽
轻三重六调 反线调	190 商	380 角			695 徵	885 羽			1200 宫	1390 商	1580 角
重三六调	-315 羽		0 宫		190 商	380 角			695 徵	885 羽	
活五调	380 角		695 徵		885 羽		1200 宫		1390 商	1580 角	1390
重重三 轻六调	0 宫	190 商		380 角		695 徵		885 羽		1200 宫	商

以上表中的“重六”、“重三”、“活五”和现有的相应潮乐测音数据相比较，只有现测的“活五调”中的“重六”（1010音分）与表中的“重六”相同，余各调的“重六”（计有1025、1030、1035、1045不等的音分）、“重三”（计有342、355、361、385不等的音分）均偏高，而“活五”（735音分）则偏低。这说明现有测音乐曲的演奏对“重六”、“重三”、“活五”的音高本无定准。这种情况的产生，可能是由于传统二四谱采用相对的固定唱名法所致。据陈威先生在《论潮州音乐的宫调系》一文中分析，“轻三六调”为“本调F宫”，“反线调”为“下属B宫”，“活五调”为“下重属E宫”。“反线调”作为“下属♭B宫”时，则“重六”为此调宫音；现暂不论对“活五调”的调性尚有争议[①]，就按“活五调”为“下重属♭E宫”来说，则“重三”为此调的宫音。故“重六”和“六”，“重三”和“三”都是采用“紧角为宫”旋宫法后的高低一律关系。“重六”和“重三”作为新调的宫音，它们就不可能处于不稳定而又无定准的所谓“中立音”状态。同理，“活五”比“五”高潮乐律大半音（125音分）而成为

---

① 详见拙稿《再谈传统潮乐为何缺“轻三重六调”》一文，载《民族民间音乐》，1992年。

新调的宫音，“重重三”比“四”低潮乐律大半音而成为新调的角音，无疑也应该是稳定的调式音。

四、结束语

律学的任务是根据音乐实践就其音高方面在理论上进行规范，制订合理的音阶结构标准，即所谓“音准”，以利进一步提高乐器制作、音准训练和合唱合奏等方面的水平。以二四谱作为记谱手段的传统弦诗乐和潮剧音乐，只觉得其音律很有特色，但究竟属何种律制的问题，至今，没有得到统一的认识。笔者从已见的种种潮乐测音数据，归纳出“潮乐四度”和“潮乐五度”两个特殊音程，用以作为潮乐律生律法的基础音程，并以其所生五律中所构成的大三度音程（380音分）为基准，按传统五声音阶“紧角为宫”和“慢宫为角”的旋宫方法来决定“重六”、“重三”、“活五”和“重重三”的音高。由于本文所归纳的潮乐九律，既不同于平均律，又不同于三分损益律或阿拉伯四分之三音体系，虽具有纯律倾向，但又不等于纯律，故可专门名其为“潮乐律”。这种律制能否成立，希望潮乐界的实践来加以检验。

（1992.9.9，初稿；12.12，修改）

（原载《星海音乐学院学报》1993年Z1期）

再谈潮州音乐的七平均律

陈天国

在《广东民间音乐的七平均律》① 一文中，我谈及广东民间各乐种原来所用的是一种七平均律制。由于篇幅关系，在这篇小文章中，我只谈到乐器、乐谱、民间七反，以及一些实践经验等。没想到引起许多人的兴趣和质疑，一篇小文章当然不可能把一个复杂的律学问题讲清楚，为此有必要再谈潮州音乐的七平均律，其他乐种也情同此理。

一、七平均律的存在问题

1. 七平均律乐器的存在是不容置疑的

《广东民间音乐的七平均律》一文所举的扬琴，两排梯码，第一排高音梯码，码两边为五度关系，上下码为二度关系，调音后使整盘弦的同度和八度音谐和，其方法只能是七平均律。

琵琶（品位）、秦琴、月琴、阮等，按等比例的距离，在八度音之内装七个品，比值为$\sqrt[7]{2}=1.104$，不是七平均律又是什么?②

2. 七平均律观念的存在是不容置辩的

据笔者所识，老一辈的民间音乐家从来没有提到过任何音程之间有大小，没有任何半音、全音或$\frac{3}{4}$音的观念。在传授弓弦乐器的演奏法时，从没有教过哪个音的指位要特别扩大或靠近，所有弓弦乐器的按音位置也和有品乐器的品位一样，是按等比例，越往高音距离越缩小。

---

① 陈天国：《广东民间音乐的七平均律》，《中国音乐》，1981 年第 4 期。

② 注意，所谓“平均律”的“平均”，是指音的高低——即音程的音分值平均，不是品位距离的平均。要使音程平均，音位距离就要“按等比例”。

3. 七平均律乐谱的存在是不容抹杀的

二四谱的音阶就是“二、轻三、重三、四、五、轻六、重六”七个音，“七”是“二”的高八度，“八”是“轻三”的高八度。

工尺谱的音阶就是“合、四、乙、上、尺、工、凡”七个音，“六”是“合”的高八度，“五”是“四”的高八度。

所有这些谱字所代表的音程都没有大小增减之分，更没有其他谱字来代表七平均律之外的音程。

4. 转七个调并且周而复始是七平均律存在的铁证

在潮州，民间音乐艺人随时在同一件乐器上转七个调，这是家常便饭的事。大概除了古筝较难之外，其他乐器都可以作这种“七反”演奏。在同一件乐器上转调，转了七次，得到七个不同音高的调门，若如法再转，则周而复始，又得到开始的第一个调门的音高。这种“七反”现象，除了七平均律，没有别的解释。民间对这七个调门还有各自的名称：

“一孔”（相当于尺字调）

“二孔”（相当于小工调）

“三孔”（相当于凡字调）

“四孔”（相当于六字调）

“五孔”（相当于正宫〔五字〕调）

“六孔”（相当于乙字调）

“七孔”（相当于上字调）

在潮州寺堂乐中，这种转调演奏用得最多。寺堂乐是由和尚先起音唱起来，然后乐师才依声寻调加入来伴奏，所以在一次法会中，经常七个调门都用上。这是长期以来，潮州佛乐的演奏实践的真实。

二、七平均律的美学问题

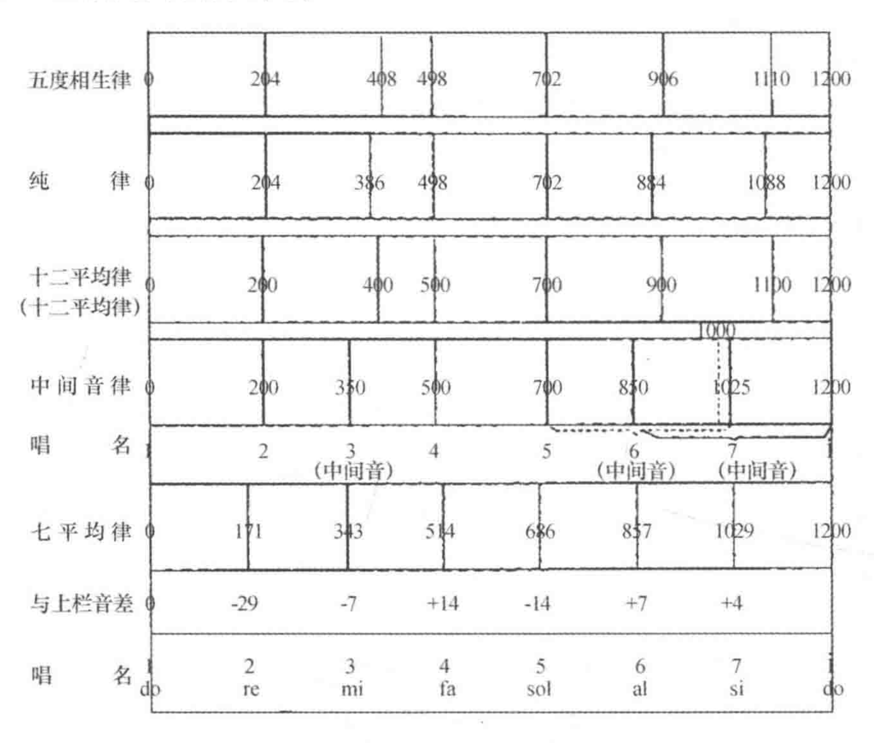
一提起“七平均律”，一些人就把它想象得突兀狰狞，毫不协和，其实这是毫无根据的。老一辈的潮州民间音乐家，在一套七平均律乐器上，演奏出优美动人、有血有肉的潮州音乐来，多少唱片、录音现在还保留着，这些是不容抹杀的。现在民间乐师和多少潮剧团体也还在用这套乐器，创作出被誉为“炉火纯青”的音乐来，这种现实也不容置辩。问题是对于这么优秀的文化遗产，我们该

如何去发现它的美学依据，并把它推向更完善更美好的境界。只有无能的不肖子孙，才会盲目地否定祖宗的文化，抛弃祖宗的遗产。

请看几种律制的音分值比较表。

下表中的第四栏“中间音律”，是在十二平均律的 re－fa 之间“中间音” mi（350 音分），在 sol－$^\flat$si 之间取“中间音” la（850 音分），又在 la－do 之间取“中间音” si（1025 音分）而构成的一个中间音律的音阶。将这个“中间音律”与“七平均律”一对照，可以看到两栏的音是非常接近的，其中差额最大的是二度音，－29 音分；四度、五度相差 ±14 音分；三度、六度相差 ±7 音分，七度音相差才 4 音分。

表 1 几种律制的音分值对比表



五度相生律	0	204	408	498	702	906	1110	1200
纯　　律	0	204	386	498	702	884	1088	1200
十二平均律（十二平均律）	0	200	400	500	700	900	1100	1200
中间音律	0	200	350	500	700	850	1000 1025	1200
唱　　名	1	2	3（中间音）	4	5	6（中间音）	7（中间音）	i
七平均律	0	171	343	514	686	857	1029	1200
与上栏音差	0	-29	-7	+14	-14	+7	+4	
唱　　名	1 do	2 re	3 mi	4 fa	5 sol	6 al	7 si	i do

由上表可以看出，对“七平均律”，我们可以这样理解，它是取十二平均律或五度相生律、纯律的四度、五度，又取十二平均律的三个中间音作三度、六度、七度，八度当然取出发律的倍数，只有二度音与其他音律差距稍大一些，但 30 音分在演奏中靠听觉稍为予以调整是轻而易举的。关于“中间音”的美学依

据，早已有人论述，所以中间音律也早已为人们所承认。那么，既然承认十二平均律和中间音律，对于两者的混合律，为什么就要那么忌恶呢?！更何况在音乐实践中我们明明听到优美悦耳的音乐。

有些人就因为听到潮州音乐之优美，更怀疑这么优美的音乐会是“七平均律”的产物，非要把这优美的音乐往理论上符合谐振原则的五度相生律或纯律上靠不可。这多数是那些对音乐演奏实践一窍不通的“理论家”。

在理论上，五度相生律和纯律是符合谐振原理的。但在音乐实践上，这些律制很难应用，如八度音不能回到出发律，全音有“大全音（204 音分）”、“小全音（182 音分）”，半音有“大半音（112 音分）”、“小半音（90 音分）”等，在中国众多的品码乐器如琵琶、阮、扬琴等乐器上，根本就无法照这些音律来安品；即使在弓弦乐器上，也根本不可能把 do－re 奏成 204 音分，re－mi 又奏成 182 音分。在一个调门上都不可能完全按五度相生律或纯律奏出一首完整的乐曲来，更谈不上转调了。所以任何有演奏实践知识的律学家，都应该承认，中国绝大多数乐器的音乐实践上，只能用平均律。

在一套七平均律乐器上，用七平均律的观念，加上对乐音的谐振协和的听觉美感，凭借乐音的混响原理和律的灵活性、相对性，通过揉、滑、重按、推、挽等演奏技法，民间艺人就创造出韵味浑厚、优美动听和有血有肉的音乐来，又在这套乐器上转出七个调来。民间音乐是活的，它的每个细胞（乐音）也是活的，这就是中国音乐最最根本的逻辑，离开这个根本逻辑去研究中国音乐，只能自己走入死胡同。

一些人持着极幼稚的“科学观”，以为用一部灵敏的测音仪器，一测就可以定出潮州音乐的律制来。这些人对音乐实践一无所知，对律在音乐实践中的性状一无认识，以致他们在所谓“科学”的测音工作中，漏洞百出。他们凭某些人的观念，认为潮州音乐中某些音是“合乎潮州音律的”就拿来测音，某些音是“不合乎潮州音律的”就不测。即使如此，他们所测的结果，还是得不出一个结论来。不过他们还是拿了这个既不科学，又无结果的测音数字，用来否定“七平均律论”，只可惜毫无说服力。

凡要研究潮州音律的，都要面对一套七平均律乐器、七个谱字音、转出七个调门周而复始，艺人们没有音程大小、半音升降等观念等现实，都要解释诸如此类的乐学现象和客观实际。七平均律论既合乎这些客观存在，又合理解释了种种乐学现象，此外，七平均律在实践上有很多方便之处。

三、七平均律的存在价值问题

中国民族民间音乐的特点很多，最根本的特点是一个“活”字。活的内容很多，贯穿于任何音乐因素之中。在律学问题上，律制是死的，但在音乐之中的律却是活的。

潮州音乐特别强调韵味，强调要做到“一音三韵”。如“工”字要奏成“gong－o－ong”，“六”字要奏成“liu－i－iu”等。其实在每个字的三韵（三个音节）之中，就包含着许多音高变化，加上强弱和音色变化，就构成这个乐音的“韵味”，各件潮州乐器的这种韵味渗合在一起就构成潮州音乐的“韵味”。所以潮州音乐的每个乐音，不是简单地在乐器上左手指一按，右手一弹或一拉就发出来，而是左右手在这个乐音的时值内，都有许多微妙的造作和变化，所以总的说，每个乐音是“造”出来的，每个乐音是活的。这种活的特性，给人们音乐上一种美的享受，却给一些呆板的律学家许多迷糊和困扰，一直弄不清是什么律制。

其实，叫什么律制是关系不大的，问题是一些人总要对祖宗的遗产，毫无根据地扣以什么“不科学”的帽子，然后进行肆意的淘汰，使我们祖宗的优秀文化遗产就此湮灭。一套传统的七平均律乐器正处于这种湮没的边沿。我不反对人家革新，但我反对传统文化的湮没。

人类社会的科学是相对的，前期的科学到后期可能变为不科学，局部的科学在全局看来可能不科学。反过来一些原始的，以前被认为“不科学”的，在人类智慧真正开发之后，却认识到它真正的科学价值。

假使把乐器的音准定得绝对准确，品位乐器的每个品都发出绝对准确的音频，弓弦乐器的按音也训练到绝对准确的音频，使乐队每个乐音都可以在灵敏的测音仪上显出一个稳定的频率数字来。或许这对一些律学家来说，就是最科学吧。可是，这绝不是表达人的感情的音乐。

一套七平均律乐器，正是由于它并不那么严格死板，它只定了个基本音频，留下给演奏者一定范围的调整和造作变化的余地，这种乐音的创造，产生出浓郁的韵味和色彩。这就是中国音乐的“神韵”，里边融汇着乐师们的真情实意，这才是真正的音乐，也是真正的科学。

七平均律在实用上还有很多长处：

1. 它简单易懂，八度之内等分成七个音，很容易掌握。

2. 乐器制作工艺方便，扬琴二排梯码，品码乐器八度之内比十二平均律省去五个品。

3. 乐器轻便，造价低，易于普及。

4. 最大的优点是转调也比十二平均律简单得多，容易学习，没有半音，极易入门。

5. 适合制造那些韵味浓郁的音乐，如潮州的“重三六”、“活五”，广东音乐的“乙凡调”等。这些乐调如果用十二平均律乐器来演奏，又不懂得揉滑推挽制造音韵，则根本无法表达。

此外，七平均律乐器虽然简单容易学习、容易入门，但它绝不是低级的。它的艺术性深浅咸宜，适应性极强。对艺术造诣浅的，它易学习、易入门；对于艺术造诣深的，它有每个乐音都可造作变化的余地，留下艺术再创造的广阔空间，使中国音乐具有强大的生命活力，这是任何精密律制所不可比拟的。

我没有说七平均律制没有缺点，其实任何律制都有缺点。假如一些人（包括有名的律学家和音乐家），不是站在七平均律的对立面，用力去砍杀它，而是转过来深入去研究它、改善它的话，我想我们祖宗这一伟大的创造将一如既往，在中国音乐历史上发挥它的作用。现在几乎任何地方音乐都在改用十二平均律，并且把这种置换看成是一种进步。我不反对也采用十二平均律，但应响亮地说明，用十二平均律去代替传统的七平均律，绝不是什么进步。还要竭力呼吁，绝不应该让传统的七平均律就此湮灭。

综上所述，七平均律的存在不容置疑，七平均律的四度、五度相当于五度相生律、纯律和十二平均律的四度、五度；其二度音稍为调整也相当于十二平均律；其八度相同于十二平均律；其三、六、七度则是十二平均律中的三个“中间音”。若承认十二平均律和中间音的美学法则，就不能否定七平均律的美学法则，在音乐演奏实践中，只能用平均律，所以七平均律是我们祖先一项伟大的创造。七平均律给演奏实践留下了揉滑推挽等造作乐音的余地，使乐音是活的，使音乐富有生命活力，这是潮州音乐“神韵”的源泉。律制是死的，但音乐中的律是活的，不能用死的数字观念去理解活生生的音乐中的律制。不理解祖宗的优秀文化遗产，让其湮灭，只能是一种历史悲剧。

（原载《星海音乐学院学报》1995 年 Z1 期）

建国以来潮州音乐研究综述[①]

吴丽玲、陈天国

潮汕平原是中国历史上文明发达较早的地区之一。由于地处海隅、北枕五岭、海禁迟开、交通闭塞、气候宜人，历来是中原士庶逃避战乱和繁衍创祖之地。上古时已有南迁者带来文化艺术，形成南北文化融合之势。唐高宗时曾遣陈元光来漳潮任“镇抚”，因其父系太常寺协律郎而具乐教家风遂以怀柔、乐化政策治理漳潮；唐代宗大历十四年（779），朝官常衮被贬来潮州当刺史，在潮州兴学传播文化；唐宪宗元和十四年（819），大文豪韩愈被谪潮州刺史，也带来“文化”之治。宋、明间，经济的繁荣带来文化艺术的更大发展。一直以来潮人的喜庆、祭祀、婚丧等活动均与潮乐的诸形式息息相关。

广义的潮州音乐是指在潮州方言区内的一切音乐形式；而狭义的潮州音乐则指潮州方言区的器乐演奏形式，包括：潮州弦诗乐、潮州锣鼓乐、潮州寺堂乐、潮州细乐、潮州笛套乐、潮州外江乐。这六种形式既常登大雅之堂，又常作为自娱形式广泛出现于潮州民众的生活中，故而一般人概称为“潮州音乐”。实际上，潮州的民歌、民谣、歌册等形式也同样为潮州民众所喜闻乐见，只是由于时代变迁而逐渐流失。尽管余亦文先生曾在《将被遗忘的潮属女子文化艺术——“潮州歌册”》[②] 一文中大声疾呼：“抢救民间音乐！”“保护传统艺术！”然而终未能引起人们的关注而使歌册这一艺术形式几濒灭绝之境地。现在潮州方言区内精于此道者已甚寥寥。年轻一代甚至不知“歌册”为何物，更遑论参与和欣赏，而潮州的民歌、民谣的命运与“歌册”又何其相似，它们也均被忘却而逐步销声匿迹了。

建国以前，潮州音乐都作为民众业余自娱的工具，没有专业组织。但民间艺

① 此文在陈天国《近十年来潮州音乐研究概况》（见《中国音乐年鉴》1992 年）一文基础上，由吴丽玲执笔补充改写。

② 余亦文：《将被遗忘的潮属女子文化艺术——“潮州歌册”》，《乐迷——回音壁》，1994 年第 1 期。

人们长期的音乐实践和积累为潮州人民留下了丰厚的文化遗产。建国初期，潮属的各市县政府组织并成立了一些社团，均为业余性质，此时的潮州音乐基本上处于收集、整理、排演和向外介绍的阶段。1956 年潮州弦诗乐、潮州大锣鼓赴京参加全国会演，得到首都各界人士的极大赞赏而获优秀奖项。次年 8 月，潮州大锣鼓参加世界青年联欢节荣获金奖，从此饮誉东西方。

“文革”期间，潮州音乐被列入“四旧”行列而遭禁绝，凝聚着无数艺人心血的资料、乐谱被焚毁，大部分老艺人的谢世更使潮州音乐处于凋零状态。尽管一些卓有远见的专家、学者于 70 年代大声发出呼吁，然局面的扭转却不尽人意。

80 年代以来，潮州音乐在学术上迎来了辉煌的黄金时代，十多年间共发表论文一百多篇，专著近四十部。这些论文及专著使潮州音乐从音乐实践的状态跃而迈进理论的深化形态。其中既有乐学、律学、史学的研究，也有一些回顾、评介的文章；既全面深入地评价了潮州音乐的发展概貌，又准确地指出其研究之局限，并大胆地提出自己的一些设想。

本文是一份关于建国以来潮州音乐研究情况概略的汇报。

一、乐学研究

潮州弦诗乐所用的乐谱是古老的二四谱，它们以“二三四五六七八”七个数字作为谱字，其中“三、六”两音可轻可重，由此衍生出“轻三轻六”（简称“轻六”）、“重三重六”（简称“重六”）、“轻三重六”和“活五”等不同调体（调体一词由星海音乐学院研究员陈天国、苏巧筝两位先生提出，即指乐调的体系，包括谱式、音阶、调高、调式、音律、演奏技法、社会的约定俗成，等等）。这一古谱形式唯见于潮州弦诗乐（包括细乐）中，且极富特色，自然引起国内外众多学者的研究兴趣。自李凌《潮剧音乐中的“重六”》[1] 一文发表后，时至今日，这方面的论文已近 50 篇，真可谓“百花齐放，百家争鸣”。

杨礼桐《潮州音乐的音阶和调式》[2] 提出，轻三六、重三六、活五、反线，最好称音阶，同时也提出“轻三六七声商调式”、“重三六七声徵调式”等概念。

---

① 李凌：《潮剧音乐中的“重六”》，《人民音乐》，1957 年第 6 期。

② 杨礼桐：《潮州音乐的音阶和调式》，《中国音乐》，1983 年第 4 期。

黎英海《潮州音乐的调变化发展》[①] 认为潮州音乐的“三六”两音是“宫羽间音”和“徵角间音”，是带发展因素的“综合调式性”的“间音”，具有本调“偏音”及它调“正音”的双重性。各种调体变化就是由于这些“间音”的移动而产生的。

蔡松琦《潮州音乐的音阶组合形式》[②] 从音阶组合角度进行介绍和论述，认为是“音阶调式体系”，并在另一篇文章《从音阶的角度谈潮乐的改革与创新》[③]中，提出打破传统潮乐诸音阶单独使用的习惯，用各种音阶混合使用的形式以增强音阶调式的表现力。

蔡余文、郑诗敏《潮州音乐调式初探》[④] 一文中提出“轻六徵”、“重六徵”、“活五徵”等概念，并分别举例阐述。文中还以 do、sol、re 三音作为主要音，按五度关系朝上和往下衍生。其中“轻六”是潮乐诸调式的基础，“重六”是由“轻六”衍变而来的，而“轻三重六”则是“轻六”、“重六”的混合调式。

何昌林《“流徵”与“活五”》[⑤] 认为“活五”即先秦楚声之“流徵”、汉代“契注声”、“游弦”、“游弄”所指实同。

陈威《论潮州音乐宫调系——兼与陈应时先生商榷》[⑥] 认为“潮州弦诗乐、细乐、潮剧通用的五个调是一种调律体系的概括，其含义不能简单称为调性或调式，而是调性、调式和律的总体现。”

苏巧筝、陈天国《潮州音乐调体说》[⑦] 提出：把“轻、重、活”等相应于文章的“文体”、书法的“书体”而称为“调体”更恰切。陈天国《再谈潮州弦诗乐的调体》[⑧] 中郑重说明：“潮州弦诗乐的诸调体是多种因素的乐调体系”。

从诸论文来看，对潮州音乐的乐学研究主要针对潮乐的调属性问题，各位专家从不同角度进行探索研究而又互为启发吸收，均比较趋向于陈天国先生的“调体”说，也同意对不同乐曲应作具体分析的观点。在陈清渊《潮州音乐的板式结

---

① 黎英海：《潮州音乐的调变化发展》，《中国音乐》，1981 年第 3 期。
② 蔡松琦：《潮州音乐的音阶组合形式》，《广州音专学报》，1979—1982 年连载。
③ 蔡松琦：《从音阶的角度谈潮乐的改革与创新》，《广州音乐学院学报》，1983 年第 2 期。
④ 蔡余文、郑诗敏：《潮州音乐调式初探》，《民族民间音乐》，1981 年第 1 期。
⑤ 何昌林：《“流徵”与“活五”》，《民族民间音乐》，1984 年第 1 期。
⑥ 陈威：《论潮州音乐宫调系——兼与陈应时先生商榷》，《中国音乐学》，1991 年第 3 期。
⑦ 苏巧筝、陈天国：《潮州音乐调体说》，《民族民间音乐》，1989 年第 3 期。
⑧ 陈天国：《再谈潮州弦诗乐的调体》，《星海音乐学院学报》，1995 年第 3、4 期连载。

构》① 一文发表后，陈天国发表了《对〈潮州音乐的板式结构〉一文的意见》②，并于 1997 年第 1 期的《星海音乐学院学报》上发表《潮州音乐的板式及其意义》③ 一文，对潮乐的板式进行探讨及纠正澄清以往的错误观点。

费师逊《论客家音乐与潮州音乐中的支架结构》④ 提出：从“乐曲的旋律线与音群中找出”、“由句逗内旋律中的长时值音，节奏上的强位音或者是多次出现的音联结成的支架”称之为“支架结构”，此论极具新意。

陈天国《对潮州音乐和广东汉乐中“五调朝元”与“七反”的研究》⑤ 中提出“五调朝元”是潮乐中调式发展的主要手法之一，即把一首五声音阶的乐曲，按其排列级数，相应移调得五个调式的五首乐曲。而五种调式又有四种不同的转接法；“七反”即把一首乐曲用七平均律制进行转调而奏出七个不同高度的调来。

此外，乐学方面的论文还有如郑诗敏、蔡余文《潮州弦诗乐的几种基本变奏手法》⑥ 主要阐述潮州弦诗乐的板式中头板、催奏、拷打、三板等几种板式间的关系；陈威《潮州音乐的变奏手法》⑦ 阐述潮州弦诗乐的一些板式和变奏手法及有关加花的问题；陈天国《潮州弦诗乐的“催”》⑧ 一文中，全面总结潮州弦诗乐（包括细乐）的“催奏法”约六十多种；陈应时《传统潮乐为何缺“轻三重六”》⑨。

其他还有如王汉武《谈谈潮州音乐演奏中的变奏手法》⑩、陈天国《潮州弦诗乐的变奏和加花》⑪、蔡松琦《潮州音乐演奏形式和艺术特色》⑫、余亦文《论

---

① 陈清渊：《潮州音乐的板式结构》，《中国音乐》，1987 年第 1 期。

② 陈天国：《对〈潮州音乐的板式结构〉一文的意见》，《中国音乐》，1987 年第 2 期。

③ 陈天国：《潮州音乐的板式及其意义》，《星海音乐学院学报》，1997 年第 1 期。

④ 费师逊：《论客家音乐与潮州音乐中的支架结构》，《星海音乐学院学报》，1988 年第 2 期。

⑤ 陈天国：《对潮州音乐和广东汉乐中“五调朝元”与“七反”的研究》，《星海音乐学院学报》，1988 年第 4 期。

⑥ 郑诗敏，蔡余文：《潮州弦诗乐的几种基本变奏手法》，《民族民间音乐》，1987 年第 4 期。

⑦ 陈威：《潮州音乐的变奏手法》，《星海音乐学院学报》，1987 年第 1 期。

⑧ 陈天国：《潮州弦诗乐的“催”》，《星海音乐学院学报》，1988 年第 2 期。

⑨ 陈应时：《传统潮乐为何缺“轻三重六”》，《民族民间音乐》，1987 年第 1 期。

⑩ 王汉武：《谈谈潮州音乐演奏中的变奏手法》，《广东音讯》，1980 年。

⑪ 陈天国：《潮州弦诗乐的变奏和加花》，《民族民间音乐》，1981 年第 3 期。

⑫ 蔡松琦：《潮州音乐演奏形式和艺术特色》，《民族民间音乐》，1981 年第 4 期。

潮州音乐的结构特点》[1]、杨秀明《潮州筝曲诸宫调·粉红莲》[2]、陈威《潮州音乐的曲式结构及板式规律》[3]、《也谈潮州音乐的二四谱及几个调的"轻"、"重"、"活"的调性问题》[4]。

二、律学研究

律学研究主要围绕"七平均律"的问题展开"争鸣"。陈天国《广东民间音乐的七平均律》[5] 中谈了广东民间音乐存在七平均律的现象，并从切身的演奏实践及乐器的品、孔、码位等方面简介了七平均律；牛龙菲《有关"七平均律"的问题》[6] 对七平均律也持肯定态度，并认为："所谓七平均律实际上是中国古代兼用'三度生律法'和'五度生律法'之独特律吕体制——'四宫纪三以三'的十二律吕——的产物"。

对七平均律持否定态度并与陈天国作学术辩论的文章有：蔡松琦《从音阶的角度谈潮乐的改革与创新》[7]，认为是七音律而非七平均律；余亦文《为何潮乐有"七平均律"之说》[8]；陈正生《七平均律不是八度的七等分》[9]；程云《繁难的理论与多彩的实践——也算参与"七平均律"的讨论》[10]；郑诗敏《潮州音乐乐器频率测音报告》[11] 及陈威、郑诗敏《潮州乐律不是七平均律》[12] 从测音数据上对七平均律予以否定。具体做法是：他们请来潮汕地区的潮乐演奏专家，把认为合乎潮乐音律的音拿出来测，而对他们认为不合乎潮乐音律的音舍弃不测而得

---

① 余亦文：《论潮州音乐的结构特点》，"全国第二届民族音乐学会"，1982 年。

② 杨秀明：《潮州筝曲诸宫凋·粉红莲》，《中国音乐》，1984 年第 3 期。

③ 陈威：《潮州音乐的曲式结构及板式规律》，《中国音乐》，1983 年第 4 期。

④ 陈威：《也谈潮州音乐的二四谱及几个调的"轻"、"重"、"活"的调性问题》，《音乐研究》，1986 年第 1 期。

⑤ 陈天国：《广东民间音乐的七平均律》，《中国音乐》，1981 年第 4 期。

⑥ 牛龙菲：《有关"七平均律"的问题》，台湾：《全音音乐文摘》，1988 年 11 月。

⑦ 蔡松琦：《从音阶的角度谈潮乐的改革与创新》，《星海音乐学院学报》，1983 年第 2 期。

⑧ 余亦文：《为何潮乐有"七平均律"之说》，《民族民间音乐》，1986 年第 1 期。

⑨ 陈正生：《七平均律不是八度的七等分》，《民族民间音乐》，1986 年第 4 期。

⑩ 程云：《繁难的理论与多彩的实践——也算参与"七平均律"的讨论》，《民族民间音乐》，1986 年第 4 期。

⑪ 郑诗敏：《潮州音乐乐器频率测音报告》，《民族民间音乐》，1989 年第 3 期。

⑫ 陈威、郑诗敏：《潮州乐律不是七平均律》，《音乐研究》，1990 年第 2 期。

此结论，并认为潮州乐律不属于任何一种既定的律，更不是七平均律，因而断言陈天国先生在没有科学测音报告情况下做出乐律结论，其可靠程度令人猜疑。张伯杰《潮州音律的特点与功能》[①] 一文中提出潮州乐律是相对的七平均律。

对是否七平均律的问题，《民族民间音乐》在1986年第1期专门辟出专栏进行辩论。继而陈天国在《应用律学的概念和律在音乐实践中的性状》[②] 一文中，从律在音乐实践中的性状和人对律的听觉效应等问题，阐明律的相对性、灵活性，说明对七平均律提法的逻辑思维依据。

此外，律学方面的研究文章还有：袁芥芳《潮州音乐乐律新探》[③] 认为潮州音乐乐律与五代王朴律有联系。陈天国《死律与活律论》[④]，认为律学的研究应为两分支：一为重律的数理属性的“数理律学”；另为重音乐实践中之应用的“应用律学”，即提出“案头的‘数理律学’与实践的‘应用律学’”的概念。陈应时亦撰有《也谈潮乐律》[⑤] 一文。

三、史学研究

有关“二四谱”的来源问题引起很多专家学者的兴趣而纷纷寻根觅源。到目前为止，主要有如下几种不同的观点：

1. 古琴谱说

张伯杰《潮剧音乐》[⑥] 一书中认为“二四谱原出自无码乐器的古琴”。杨礼桐《二四谱吾见》[⑦] 认为二四谱是潮泉一带地区特有之记音谱，“二四谱”的七个音正合古琴七散音的音阶排列，古清角调的音高排列正合潮乐的活五调。唐宋时皆以黄钟为宫声（琴上第一弦），而清乐则以太簇为“宫声”，太簇位于第二弦，其记音为“二”为宫音，二四谱当然应以清乐记音，故变第一弦上原宫原为

① 张伯杰：《潮州音律的特点与功能》，《民族民间音乐》，1981年第3期。

② 陈天国：《应用律学的概念和律在音乐实践中的性状》，《星海音乐学院学报》，1987年第3期。

③ 袁芥芳：《潮州音乐乐律新探》，《民族民间音乐》，1982年第4期。

④ 陈天国：《死律与活律论》，《音乐研究与创作》，1994年本。

⑤ 陈应时：《也谈潮乐律》，《星海音乐学院学报》，1993年第1、2期。

⑥ 张伯杰：《潮剧音乐》，广州：广东人民出版社，1956年。

⑦ 杨礼桐：《二四谱吾见》，《民族民间音乐》，1983年第4期。

“二”弦的音高作为首弦的音高。萧遥天《潮州戏剧音乐》[①] 一书中也持此观点。

2. 筝谱说

曹正《关于二四谱和二四谱与工尺谱关系的探讨》[②] 认为“二四谱”是中国弦索谱的正宗，首创“二四谱源自中州”之论。马来西亚的陈蕾士《潮州绝谱二四谱源流考》[③] 认为“二四谱”为潮州本地谱，是潮州先贤所创，它是伴奏弹词的筝谱，潮州乐谱与日本筝谱同源及二四谱与唐筝定弦腹合。林毛根《谈二三四谱》[④] 及《潮乐的风格与活五调》[⑤] 两文均认为：“二四谱中的轻三六、重三六、活三五诸调，只有筝才解释得明白”；吴诗立《亦谈二三四谱》[⑥] 认为二四谱是秦筝发展的产物，孕育于秦，创立于中州，流传发展于潮州。何昌林《秦乐与潮乐》[⑦] 及《“流徵”与“活五”》[⑧] 两文中认为“筝谱”（二四谱）应该是南朝覆灭后（589 年后）才产生的十二弦清商筝谱，这种记谱法有可能产生于公元 7 世纪初，长安、洛阳一带的十三弦秦筝谱传入潮汕，“二四谱”分明是古代“十三弦筝谱”的简化。

3. 弓弦乐器谱说

陈天国《对二四谱的几点意见》[⑨]《再谈二四谱应是弓弦乐器谱》[⑩]《二四谱是弓弦乐器谱》[⑪] 等文章，认为二四谱是弦诗乐合奏的基本谱，二弦照谱演奏，其原始音域正是二四谱的音域，以二弦的定弦为二四谱定名既合乎乐论也切乎演奏实践，它们之间是有内在联系的。潮州至今未见过一份用二四谱记写的古琴或古筝谱，也从未见过一位筝家或琴家在筝或琴上按二四谱来演奏。即使请一位筝家或琴家用二四谱把一首潮州筝曲或琴曲记录出来，也均无法表示。其最后结论是“二四谱为古琴谱说未免牵强”；“二四谱为古筝谱也难自圆其说”；“二四谱

---

① 萧遥天：《潮州戏剧音乐》，吉隆坡：马来西亚天风出版公司，1985 年。
② 曹正：《关于二四谱和二四谱与工尺谱关系的探讨》，《音乐研究》，1980 年第 4 期。
③ 陈蕾士：《潮州绝谱二四谱源流考》，《民族民间音乐》，1981 年第 2 期。
④ 林毛根：《谈二三四谱》，《民族民间音乐》，1982 年第 4 期。
⑤ 林毛根：《潮乐的风格与活五调》，《中国音乐》，1984 年第 3 期。
⑥ 吴诗立：《亦谈二三四谱》，《民族民间音乐》，1983 年第 4 期。
⑦ 何昌林：《秦乐与潮乐》，《交响》，1984 年第 3 期。
⑧ 何昌林：《“流徵”与“活五”》，《民族民间音乐》，1984 年第 1 期。
⑨ 陈天国：《对二四谱的几点意见》，《中国音乐》，1984 年第 3 期。
⑩ 陈天国：《再谈二四谱应是弓弦乐器谱》，《星海音乐学院学报》，1988 年第 1 期。
⑪ 陈天国：《二四谱是弓弦乐器谱》，《民族民间音乐》，1989 年第 3 期。

是弓弦乐器谱”。

此外，苏巧筝在《潮州二四谱探源——论潮州的古谱、古调、古筝》[①] 中提出：二四谱与诸论没有源的关系，是为潮调而生，是潮剧声腔、文畔伴乐、潮州弦诗乐的唱奏之本，是古谱但不是绝谱；而黎英海《潮州音乐的调变化发展》[②] 认为“二四谱”是一种“音位谱”，同时具有“音序”、“唱名”的意思；蔡余文《二四谱释》[③] 以谱释谱，认为在潮州音乐诸调中，只有“二、四”两音相对其他音最为稳定，故以之作为谱名。

还有一些文章对乐曲进行研究、赏析，或对记谱技术的创新，对潮州音乐和其他乐种进行比较研究等。如陈安华《杂谈潮乐与汉乐》[④]《曲高和众　雅俗共赏——试析“寒鸦戏水”与唐宋古乐的联系及其艺术技法》[⑤]；苏巧筝《“寒鸦”与“寒鸭”》[⑥]《潮州大锣鼓和潮州笛套大锣鼓的比较》[⑦]；吴诗立《“戏水”还是“寒鸦”好——兼致苏巧筝同志》[⑧]；陈天国《潮州大锣鼓详订谱的记谱技术》[⑨]《潮州音乐的历史渊源》[⑩]《现代二弦与唐宋奚琴》[⑪]《潮州道教音乐》[⑫]《潮州禅和板佛乐考源》[⑬]《话说外江音乐》[⑭]；赵宋光、陈天国、苏巧筝《潮州音乐〈昭君怨〉所表达的民族愿望》[⑮]；陈威《潮州弦诗乐〈昭君怨〉研究》[⑯]《潮州大锣

---

① 苏巧筝：《潮州二四谱探源——论潮州的古谱、古调、古筝》，《音乐研究》，1984 年第 3 期。

② 黎英海：《潮州音乐的调变化发展》，《中国音乐》，1981 年第 3 期。

③ 蔡余文：《二四谱释》，《民族民间音乐》，1987 年第 1 期。

④ 陈安华：《杂谈潮乐与汉乐》，《民族民间音乐》，1982 年第 4 期。

⑤ 陈安华：《曲高和众雅俗共赏——试析“寒鸦戏水”与唐宋古乐的联系及其艺术技法》，《民族民间音乐》，1989 年第 3 期。

⑥ 苏巧筝：《“寒鸦”与“寒鸭”》，《民族民间音乐》，1982 年第 4 期。

⑦ 苏巧筝：《潮州大锣鼓和潮州笛套大锣鼓的比较》，《民族民间音乐》，1988 年第 2 期。

⑧ 吴诗立：《“戏水”还是“寒鸦”好——兼致苏巧筝同志》，《民族民间音乐》，1984 年第 3、4 合期。

⑨ 陈天国：《潮州大锣鼓详订谱的记谱技术》，《星海音乐学院学报》1984 年第 3 期。

⑩ 陈天国：《潮州音乐的历史渊源》，《星海音乐学院学报》，1985 年第 1、2 合期。

⑪ 陈天国：《现代二弦与唐宋奚琴》，《民族民间音乐》，1986 年第 4 期。

⑫ 陈天国：《潮州道教音乐》，《星海音乐学院学报》，1989 年第 4 期。

⑬ 陈天国；《潮州禅和板佛乐考源》，《星海音乐学院学报》，1994 年第 3、4 期。

⑭ 陈天国：《话说外江音乐》，《星海音乐学院学报》，1997 年第 4 期。

⑮ 赵宋光、陈天国、苏巧筝：《潮州音乐〈昭君怨〉所表达的民族愿望》，《国际跨文化第四届学术会》，1991 年 3 月。

⑯ 陈威：《潮州弦诗乐〈昭君怨〉研究》，《民族民间音乐》，1987 年第 4 期。

鼓打击乐器特点与寻源》[①]《潮州细乐产生的历史背景》[②]《潮州笛套古乐探源》[③]；余亦文《潮乐古行之道》[④]《潮阳笛套音乐结构特点》[⑤]《潮汕儿歌》[⑥]《潮乐曲名初探》[⑦]；余流《潮州文史与潮州音乐》[⑧] 等。

除以论文形式发表外，还出版了一些专著。如《潮州音乐曲集》[⑨] 一书弥补了原《潮州民间音乐选》之不足；陈天国、苏巧筝、陈镇锡编著的《潮州大锣鼓》[⑩] 一书中，用新的记谱技术，详细记录了现存传统大锣鼓的全部乐曲；《潮阳笛套音乐》[⑪] 一书收录现存的笛套乐曲。此外，还有蔡余文、郑诗敏的《广东潮州弦诗乐》[⑫]；释慧原、陈天国、苏妙筝的《潮州禅和板佛乐》[⑬]；陈天国的《潮州音乐研究》,[⑭] 等等。有的县市还编写了音乐志，如《潮州市民间音乐志》[⑮]。

近年来，潮州音乐的研究呈斑斓色彩，令人鼓舞。但潮州音乐研究在系统性、研究方法的科学性、思维观念的更新等均方面仍有待进一步的提高。

附录一：1949 年以来潮州音乐专辑专著类资料索引（吴丽玲辑）

1.《潮州民间音乐选》，广东人民出版社，1958 年。

2.《潮剧音乐》（共三册），广东人民出版社，1958 年。

3. 中国音协广州分会编：《广东民间歌曲》（第一集），广东人民出版社，1958 年。

4.《潮剧曲谱（扫窗会）》，广东潮剧团编，音乐出版社，1959 年。

---

① 陈威：《潮州大锣鼓打击乐器特点与寻源》，《民族民间音乐》，1989 年第 1 期。
② 陈威：《潮州细乐产生的历史背景》，《星海音乐学院学报》，1992 年第 3 期。
③ 陈威：《潮州笛套古乐探源》，《星海音乐学院学报》，1992 年第 2 期。
④ 余亦文：《潮乐古行之道》，《民族民间音乐》，1989 年第 3 期。
⑤ 余亦文：《潮阳笛套音乐结构特点》，《潮阳笛套音乐》，1985 年。
⑥ 余亦文：《潮汕儿歌》，《广东潮讯》，1996 年第 2 期。
⑦ 余亦文：《潮乐曲名初探》，《音乐研究与创作》，1997 年第 1 期。
⑧ 余流：《潮州文史与潮州音乐》，《中国音乐》，1984 年第 3 期。
⑨ 汕头地区文化局：《潮州音乐曲集》，广州：花城出版社，1982 年。
⑩ 陈天国、苏巧筝、陈镇锡：《潮州大锣鼓》，北京：人民音乐出版社，1987 年。
⑪ 潮阳县文化局：《潮阳笛套音乐》，潮阳县文化馆编印。
⑫ 蔡余文、郑涛敏：《广东潮州弦诗乐》，北京：中国文联出版公司，1996 年。
⑬ 释慧原、陈天国、苏妙筝：《潮州禅和板佛乐》，广州：广东人民出版社，1995 年。
⑭ 陈天国：《潮州音乐研究》，广州：花城出版社，1998 年。
⑮ 潮州市文化局编印：《潮州市民间音乐志》，1989 年。

5.《潮剧音乐伴乐部分》(一)、(二)，广东省戏曲改革委员会汕头专区分会编，广东人民出版社，1959年。

6. 潮剧音乐工作组、广东潮剧院整理，中国音协广东分会、中国剧协广东分会、广东省文化局戏曲工作室编印:《潮剧音乐资料汇编》，各为:(一)传统唱腔选曲;(二)编创唱腔选曲;(三)民间唱腔选曲;(四)唢呐牌子、笛子选曲;(五)唢呐牌子、笛套、弦诗选曲;(六)套曲锣鼓总谱;(七)理论资料选辑。内部资料，1964年12月。

7. 广州乐团编:《广东民歌合唱曲六首》，上海文化出版社，1965年。

8. 广东省文艺创作室编:《广东革命歌曲选》(第一集1972年)、(第二集1973年)、(第三集1975年)、(第四集1978年)，广东人民出版社。

9. 余亦文:《潮州大锣鼓概述》，广东民研所印发(内部资料)，1973年。

10. 广东省文艺创作室编:《广东曲艺选集》，广东人民出版社，1977年。

11.《潮州汉调琵琶曲选》，广州音专民乐系编印(内部资料)，1979年。

12.《广东民歌曲选》(第一集)，广州音专声乐系教材(内部资料)。

13. 中国音协广东分会编:《建国以来广东省创作歌曲选》，广东人民出版社，1980年。

14.《中国广东潮剧团赴泰国、新加坡、香港访问演出评介文章资料选辑》，广东潮剧院编印(内部资料)，1980年12月。

15. 何士宾、韩剑云选编:《广东乐曲一百首》，吉林人民出版社，1981年。

16. 汕头地区文化局编:《潮州音乐曲集》，花城出版社，1982年。

17.《中国广东潮剧团(81—82)出访资料汇编》，广东潮剧院(内部资料)，1982年8月。

18.《潮剧研究资料选》(《广东省戏剧资料汇编》之二)，广东省艺术创作研究室编(内部资料)，1984年。

19.《潮州乐曲选集》(十大套)专辑，汕头市文化局潮州音乐研究室(内部资料)，1985年。

20.《新编潮州方言歌》(第一辑)，汕头市文化局编(内部资料)，1986年。

21. 陈蕾士:《潮乐绝谱二四谱源流考》，香港书店，1987年。

22. 陈天国、苏巧筝、陈镇锡合著:《潮州大锣鼓》，人民音乐出版社，1987年。

23. 范上娥编:《郭鹰演奏的潮州筝曲选》，人民音乐出版社，1987年。

24.《潮州市民间音乐志》，潮州市民间音乐志编写组(内部资料)，1987年。

25. 林澜:《论潮剧艺术》，花城出版社，1987年。

26.《张华云喜剧集》，中国戏剧家协会广东分会编（内部资料），花城出版社。

27. 林紫编：《潮剧轶事趣闻》，中国戏剧家协会广东分会（内部资料），1989 年。

28. 陈安华编撰：《中国岭南筝谱》，（香港）新城文化服务有限公司，1990 年。

29. 薛汕整理：《潮州歌册》（上、下册），汕头市群众艺术馆编印（内部资料），1992 年。

30. 林毛根演奏，李萌编：《潮州民间筝曲四十首》，人民音乐出版社，1992 年。

31. 林淳钧：《潮剧闻见录》，中山大学出版社，1993 年。

32.《潮剧年鉴》1993—1996 年（每年一册），汕头市艺术研究室编（内部资料）。

33.《古树新花又一枝·潮剧〈张春郎削发〉文汇》，广东潮剧院（内部资料），1994 年。

34.《李志浦剧作研讨会论文资料汇编》，广东潮剧院编（内部资料），1995 年。

35.《潮剧志》编辑委员会：《潮剧志》，汕头大学出版社，1995 年。

36. 释慧原、陈天国、苏妙筝：《潮州禅和板佛乐》，广东人民出版社，1995 年。

37. 汕头市艺术研究室编：《潮剧研究》潮剧广场戏研究专辑，汕头大学出版社，1995 年。

38. 苏巧筝：《潮州筝艺》，（香港）广兴书局有限公司，1995 年。

39.《潮乐研究》（不定期），汕头市潮州音乐研究室编（内部资料），1995 年。

40. 李萌编：《潮州筝曲选五家筝演奏谱》，人民音乐出版社，1995 年。

41.《陈鹏潮剧唱腔作品选》，中国戏剧出版社，1996 年。

42. 蔡余文、郑诗敏：《广东潮州弦诗乐》，中国文联出版公司，1996 年。

43. 高存坚编：《高哲睿潮筝遗稿》，辽宁民族出版社，1996 年。

44. 赵来洲：《音乐唱念教材》，广东汕头戏曲学校音乐教研组（油印本），1996 年。

45.《潮乐选曲集》，广东汕头戏曲学校音乐教研组（油印本）。

46. 赵来洲编：《潮州乐曲》，广东汕头戏曲学校音乐教研组（油印本），1996 年。

47. 林淳钧：《潮剧艺术欣赏》，汕头大学出版社，1997 年。

48. 林毛根：《潮州音乐漫谈》，汕头大学出版社，1997 年。

49. 汕头市艺术研究室、汕头市潮州音乐研究室编：《潮州乐曲 300 首》，中国戏剧出版社，1997 年。

50. 陈天国：《潮州音乐研究》，花城出版社，1998 年。

附录二：1949 年以来潮州音乐论文及通讯报道等资料索引（吴丽玲辑）

1.《潮州大锣鼓能手上京表演》，《南方日报》，1956 年 7 月 13 日。

2. 谷韦：《此音南国来》，《解放日报》，1956 年 9 月 2 日。

3. 张伯杰：《潮州音乐简介》，《岭南音乐》，1957 年第 6 期。

4. 李凌：《潮剧音乐中的“重六”》，《人民音乐》，1957 年第 6 期。

5.《潮乐爱好者的好消息》，《南方日报》，1957 年 8 月 28 日。

6. 林运喜、陈梁杰：《潮州音乐的花朵开放在国际乐坛》，《岭南音乐》，1957 年第 12 期。

7.《〈抛网捕鱼〉曲谱简介》，《岭南音乐》，1958 年第 11 期。

8. 林运喜、陈梁杰：《载誉归来话友谊》，《广州日报》，1959 年 8 月 11 日。

9. 张伯杰：《潮乐演奏形式的继承和发扬》，《岭南音乐》，1960 年第 11 期。

10. 郑诗敏：《潮州音乐的品种》，《羊城晚报》，1960 年 10 月 16 日。

11.《潮州唢呐经过改革成批生产》，《羊城晚报》，1961 年 8 月 6 日。

12.《精益求精的演出》，《羊城晚报》，1961 年 10 月 16 日。

13.《潮州音乐老艺人热心培养少年乐手》，《北京日报》，1961 年 10 月 31 日。

14.《潮州音乐后继有人》，《中国青年报》，1961 年 10 月 31 日。

15. 林毛根：《优美的潮州音乐》，《羊城晚报》，1961 年 11 月 5 日。

16.《聂耳与潮州音乐》，《羊城晚报》，1965 年 6 月 17 日。

17. 杨庶正：《运用广东民间音乐素材进行歌曲创作》，《岭南音乐》，1979 年第 2、4 期。

18. 蔡余文：《关于〈粉蝶采花〉》，《岭南音乐》，1979 年第 4 期。

19. 蔡松琦：《潮州音乐演奏形式和音阶组合形式》，《岭南音乐》，1979 年第 7 期。

20. 蔡松琦：《潮州音乐的音阶组合形式》（一、二、三、四），《广州音专学报》，1979 年第 2 期，1981 年第 1、2 期，1982 年第 3 期。

21. 王汉武：《谈谈潮州音乐演奏中的变奏手法》，《广东音讯》，1980 年。

22. 曹正:《关于二四谱和二四谱与工尺谱关系的探讨》,《音乐研究》, 1980年第4期。

23. 张伯杰:《潮州音乐的历史沿革、演奏形式和艺术特点》,《民族民间音乐》, 1981年第1期。

24. 蔡余文、郑诗敏:《潮州音乐调式初探》,《音乐研究》, 1983年第3期。

25.《潮州音乐部分形式简介》,《民族民间音乐》, 1981年第1期。

26. 陈蕾士:《潮州绝谱二四谱源流考》,《民族民间音乐》, 1981年第2期。

27. 杨礼桐:《古调新探——硬套与软套》,《民族民间音乐》, 1981年第2期。

28. 张伯杰:《潮州音律的特点与功能》,《民族民间音乐》, 1981年第3期。

29. 陈天国:《潮州丝弦乐的变奏和加花》,《民族民间音乐》, 1981年第3期。

30. 林毛根、陈安华:《潮州筝曲》,《民族民间音乐》, 1981年第3期。

31. 郑诗敏、蔡余文:《潮州音乐为什么没有"重三轻六"》,《民族民间音乐》, 1981年第4期。

32. 费师逊等:《潮州细乐调查记》,《岭南音乐》, 1981年第9期。

33. 黎英海《潮州音乐的调变化发展》,《中国音乐》, 1981年第3期;《民族民间音乐》, 1982年第4期。

34. 蔡松琦:《潮州音乐演奏形式和艺术特色》,《民族民间音乐》, 1981年第4期。

35. 林毛根、陈安华:《潮州音乐与潮州筝述谈》,《广州音专学报》, 1981年第1期。

36. 郑诗敏:《一代潮乐名师——忆老艺人林玉波先生》,《民族民间音乐》, 1982年第1期。

37. 贺音:《潮州筝乐演奏报告会在京举行》,《民族民间音乐》, 1982年第1期。

38. 陈天国:《广东民间音乐花音概论》,《广州音专学报》, 1981年第2期。

39. 陈天国:《广东民间音乐的七平均律》,《中国音乐》, 1981年第4期。

40. 袁芥芳:《潮州音乐乐律新探》,《民族民间音乐》, 1982年第4期。

41. 陈安华:《杂谈潮乐与汉乐》,《民族民间音乐》, 1982年第4期。

42. 罗旭:《珍奇瑰丽多彩多姿》,《民族民间音乐》, 1982年第4期。

43. 林毛根:《谈二三四谱》,《民族民间音乐》, 1982年第4期。

44. 陈焕钧:《潮州庙堂音乐介绍》,《民族民间音乐》, 1982年第4期。

45. 苏巧筝:《"寒鸦"与"寒鸭"》,《民族民间音乐》, 1982年第4期。

46. 黄义孝、陈天国:《妙手出天赋勤学成名家——潮州名鼓师丘侯尚先生简介》,《民族民间音乐》, 1982 年第 4 期。

47. 郑诗敏、蔡余文:《潮州音乐调式初探》,《民族民间音乐》, 1981 年第 1 期;《音乐研究》, 1983 年第 3 期。

48. 余亦文:《论潮州音乐的结构特点》, 全国第二届民族音乐学会, 1982 年。

49. 蒋小风:《对〈关于二四谱和二四谱与工尺谱关系的探讨〉的探讨》,《音乐研究》, 1983 年第 1 期。

50. 陈威:《潮州音乐的曲式结构及板式规律》,《中国音乐》, 1983 年第 4 期。

51. 杨礼桐:《潮州音乐的音阶和调式》,《中国音乐》, 1983 年第 4 期。

52. 杨礼桐:《二四谱吾见》,《民族民间音乐》, 1983 年第 4 期。

53. 吴诗立:《亦谈二四谱》,《民族民间音乐》, 1983 年第 4 期。

54. 蔡松琦:《从音阶的角度谈潮乐的改革与创新》,《广州音乐学院学报》, 1983 年第 2 期。

55. 郑诗敏:《丰富多彩的潮州音乐》,《中国音乐》, 1984 年第 3 期。

56. 余流:《潮州文史与潮州音乐》,《中国音乐》, 1984 年第 3 期。

57. 林毛根:《潮乐的风格与活五调》,《中国音乐》, 1984 年第 3 期。

58. 杨秀明:《潮州筝曲〈诸宫调·粉红莲〉》,《中国音乐》, 1984 年第 3 期。

59. 陈天国:《对二四谱的几点意见》,《中国音乐》, 1984 年第 3 期。

60. 何昌林:《秦乐与潮乐》,《交响》, 1984 年第 3 期。

61. 何昌林:《"流徵"与"活五"》,《民族民间音乐》, 1984 年第 1 期。

62. 吴诗立:《潮州秦筝高手林永之》,《民族民间音乐》, 1984 年第 2 期。

63. 吴诗立:《"戏水"还是"寒鸦"好——兼致苏巧筝同志》,《民族民间音乐》, 1984 年第 3、4 合期。

64. 陈天国:《潮州大锣鼓详订谱的记谱技术》,《广州音乐学院学报》, 1984 年第 3 期。

65. 曹正:《潮州古筝流派的介绍(上、下)》,《民族民间音乐》, 1985 年第 1、2 期。

66. 郑诗敏、蔡余文:《狮子戏球》,《民族民间音乐》, 1985 年第 1 期。

67. 林毛根:《最长和最短的潮州音乐》,《民族民间音乐》, 1985 年第 1 期。

68. 林毛根:《"抛网捕鱼"来自"抛网捕人"》,《民族民间音乐》, 1985 年第 1 期。

69. 林毛根:《潮州音乐十大套》,《民族民间音乐》, 1985 年第 2 期。

70. 杨礼桐：《漫谈“赏仙会”与潮阳笛套》，《民族民间音乐》，1985 年第 4 期。

71. 庄里竹、林升民：《潮阳笛套音乐管述》，《民族民间音乐》，1985 年第 4 期。

72. 吴诗立：《世代相传的好家风——刘和隆家庭乐队》，《民族民间音乐》，1985 年第 4 期。

73. 杨礼桐：《潮阳音乐名家肖韵阁》，《民族民间音乐》，1985 年第 4 期。

74. 林韵：《珍贵的音乐遗产》，《民族民间音乐》，1985 年第 4 期。

75. 杨卫邦：《潮州音乐的特色》，《民族民间音乐》，1985 年第 4 期。

76. 蔡树航：《潮剧“头手”师傅》，《民族民间音乐》，1985 年第 4 期。

77. 黄义孝：《潮州大锣鼓名家邱侯尚》，《民族民间音乐》，1985 年第 4 期。

78. 林毛根：《〈倒骑驴〉与向后看》，《民族民间音乐》，1985 年第 4 期。

79. 陈天国：《潮州音乐的历史渊源》，《广州音乐学院学报》，1985 年第 1、2 合期。

80. 陈威：《潮州音乐的变奏手法》，《广州音乐学院学报》，1985 年第 1、2 合期。

81. 简其华：《南国奇葩——潮州音乐》，《华声报》，1985 年 2 月 5 日。

82. 王汉武：《古色古香的南国奇葩——潮州音乐简介》，《音乐爱好者》，1985 年第 2 期。

83. 郑诗敏、郑志伟：《潮州音乐家杨广泉》，《民族民间音乐》，1985 年第 1 期。

84. 李武华：《也谈有关“秦乐”的几个问题》，《交响》，1985 年第 4 期。

85. 杨礼桐：《潮州细乐“胡笳十八拍”》，《民族民间音乐》，1985 年第 4 期。

86. 余亦文：《潮阳笛套音乐结构特点》，《潮阳笛套音乐》，1985 年。

87. 陈威：《也谈潮州音乐的二四谱及几个调的“轻”、“重”、“活”的调性问题》，《音乐研究》，1986 年第 1 期。

88. 许守诚、丁伯苓：《谈潮州筝》，《乐府新声》，1986 年第 6 期。

89. 林毛根：《潮乐演奏家趣闻》，《民族民间音乐》，1986 年第 1 期。

90. 余亦文：《为何潮乐有“七平均律”之说》，《民族民间音乐》，1986 年第 1 期。

91. 陈天国：《再谈民间音乐的七平均律》，《民族民间音乐》，1986 年第 1 期。

92. 余流：《潮州音乐名物术语考释》，《民族民间音乐》，1986 年第 1 期。

93. 胡均：《对广东民间乐种的“七平均律”的一些疑问》，《民族民间音

乐》，1986 年第 1 期。

94. 林毛根：《忆张汉斋先生》，《民族民间音乐》，1986 年第 4 期。

95. 陈天国：《现代二弦与唐宋奚琴》，《民族民间音乐》，1986 年第 4 期。

96. 杨礼桐：《潮筝指法纵横谈》，《中国筝学术论文集》（内部资料），1986 年。

97. 郭鹰：《漫谈潮筝在上海》，《中国筝学术论文集》（内部资料），1986 年。

98. 吴青：《浅析潮州筝曲〈平沙落雁〉演奏中左手的主要特点》，《黄钟》，1994 年第 1 期。

99. 唐朴林：《潮乐音阶探析》，《交响》，1986 年第 1 期。

100. 陈正生：《七平均律不是八度的七等分》，《民族民间音乐》，1986 年第 4 期。

101. 程云：《繁难的理论与多彩的实践——也算参与“七平均律”的讨论》，《民族民间音乐》，1986 年第 4 期。

102. 蔡松琦：《潮州音乐的音阶组合形式及其他》，《音乐论丛（六）论文集》，人民音乐出版社，1987 年 3 月。

103. 陈应时：《传统潮乐为何缺“重三轻六”》，《民族民间音乐》，1987 年第 1 期。

104. 蔡余文：《二四谱释》，《民族民间音乐》，1987 年第 1 期。

105. 蔡余文：《介绍一首结构精致的乐曲〈景罗春〉》，《民族民间音乐》，1987 年第 1 期。

106. 赵玉斋：《寒鸦戏水传北国　高山流水结友情》，《民族民间音乐》，1987 年第 1 期。

107. 郑志伟：《秦声不绝出韬庐》，《民族民间音乐》，1987 年第 1 期。

108. 《一些潮州乐器名字的由来》（文摘），《民族民间音乐》，1987 年第 1 期。

109. 郑诗敏、蔡余文：《潮州弦诗乐的几种基本变奏手法》，《民族民间音乐》，1987 年第 4 期。

110. 杨礼桐：《潮筝的四种定弦的“轻、重、活、反”》，《民族民间音乐》，1987 年第 4 期。

111. 黄义孝、蔡声桐：《潮州锣鼓乐介绍》，《民族民间音乐》，1987 年第 4 期。

112. 陈威：《潮州弦诗乐〈昭君怨〉研究》，《民族民间音乐》，1987 年第 4 期。

113. 陈威：《潮州音乐的变奏手法》，《星海音乐学院学报》，1987 年第 1 期。

114. 杨清渊：《潮州音乐的板式结构》，《中国音乐》，1987 年第 1 期。

115. 陈天国:《对〈潮州音乐的板式结构〉一文的意见》,《中国音乐》,1987 年第 2 期。

116. 杨礼桐:《游子思乡琴寄意》,《民族民间音乐》,1988 年第 1 期。

117. 苏巧筝:《潮州大锣鼓和潮阳笛套大锣鼓的比较》,《民族民间音乐》,1988 年第 2 期。

118. 陈天国:《再谈二四谱应是弓弦乐器谱》,《星海音乐学院学报》,1988 年第 1 期。

119 陈天国:《潮州弦诗乐的“催”》,《星海音乐学院学报》,1988 年第 2 期。

120. 杨礼桐:《潮州音乐与潮州筝》,《汕头特区报》,1988 年 1 月 16 日。

121. 费师逊:《论客家音乐与潮州音乐中的支架结构》,《星海音乐学院学报》,1988 年第 2 期。

122. 陈天国:《对潮州音乐和广东汉乐中“五调朝元”与“七反”的研究》,《星海音乐学院学报》,1988 年第 4 期。

123. 陈威:《潮州大锣鼓乐曲研究》,《星海音乐学院学报》,1988 年第 4 期。

124. 苏巧筝:《潮州锣鼓音乐与西安鼓乐比较》,《星海音乐学院学报》,1988 年第 4 期。

125. 王汉武:《普宁洪阳钧天乐社述略》,《民族民间音乐》,1988 年第 4 期。

126. 陈威:《潮州大锣鼓打击乐器特点与寻源》,《民族民间音乐》,1989 年第 1 期。

127 黄义孝、黄唯奇:《潮州大锣鼓演奏名家的风格、特点》,《民族民间音乐》,1989 年第 2 期。

128. 苏巧筝、陈天国:《潮州寺堂鼓乐》,《星海音乐学院学报》,1989 年第 2 期。

129. 陈天国:《二四谱应是弓弦乐器谱》,《民族民间音乐》,1989 年第 3 期。

130. 陈安华:《曲高和众雅俗共赏——试析“寒鸦戏水”与唐宋古乐的联系及其艺术技法》,《民族民间音乐》,1989 年第 3 期。

131. 殷惠麟:《南派潮州琵琶的发展及演奏特点》,《民族民间音乐》,1989 年第 3 期。

132. 陈威、郑诗敏:《访潮州老艺人所得的启示》,《民族民间音乐》,1989 年第 3 期。

133. 郑诗敏、蔡余文:《潮州弦诗乐旋法》,《民族民间音乐》,1989 年第 3 期。

134. 李凌:《潮州音乐我国音乐宝库中的珍品》,《民族民间音乐》,1989 年

第 3 期。

135. 苏巧筝、陈天国:《潮州音乐调体说》,《民族民间音乐》,1989 年第 3 期。

136. 郑诗敏:《潮州音乐乐器频率测音报告》,《民族民间音乐》,1989 年第 3 期。

137. 陈其俊:《潮州筝曲的造句特点及滑音风格》,《民族民间音乐》,1989 年第 3 期。

138. 余亦文:《潮乐古行之道》,《民族民间音乐》,1989 年第 3 期。

139. 牛龙菲:《有关"七平均律"的问题》,台湾:《全音音乐文摘》,1988 年 11 月。

140. 马明:《潮州音乐在台湾》,《民族民间音乐》,1989 年第 4 期。

141. 蔡声桐:《绿林知音》,《民族民间音乐》,1989 年第 4 期。

142.《侯尚学艺》,《民族民间音乐》,1989 年第 4 期。

143.《一场虚惊》,《民族民间音乐》,1989 年第 4 期。

144. 陈天国:《潮州道教音乐》,《星海音乐学院学报》,1989 年第 4 期。

145. 陈安华:《唐宋古乐遗踪——"寒鸦戏水"试析》,《星海音乐学院学报》,1989 年第 4 期。

146. 陈威:《潮州弦诗"象弄牙"是非标题创作乐曲》,《星海音乐学院学报》,1990 年第 1 期。

147. 陈威:《潮州弦乐曲"崖山哀"研究》,《星海音乐学院学报》,1990 年第 2 期。

148. 陈威、郑诗敏:《潮州乐律不是七平均律》,《音乐研究》,1990 年第 2 期。

149. 陈天国:《潮州音乐的发展手法》,《星海音乐学院学报》,1990 年第 3 期。

150. 陈天国:《潮州文化与潮州音乐》,《中国东南沿海音乐文化学术会》,1990 年。

151. 赵宋光、陈天国、苏巧筝:《潮州音乐〈昭君怨〉所表达的民族愿望》,国际跨文化第四届学术会,1991 年。

152. 陈威:《论潮州音乐宫调系》,《中国传统音乐第六届年会》,《中国音乐学》,1991 年第 3 期。

153. 陈天国:《潮州弦诗〈昭君怨〉的曲式研究》,《星海音乐学院学报》,1991 年第 3、4 期合期。

154. 陈天国:《对潮州音乐研究现状的意见》,《中国音乐年鉴》第二届学术研讨会(莆田),1991 年。

155. 薛艺兵：《潮乐“弦诗”》，《音乐生活》，1991 年第 10 期。

156. 陈威：《泉潮叙亲——兼谈潮州弦诗乐与南音丝竹乐的一些联系》，《星海音乐学院学报》，1992 年第 1 期。

157. 陈天国：《潮州弦诗乐的套曲结构》，《星海音乐学院学报》，1992 年第 1 期。

158. 陈威：《民族音乐教育的极好尝试和实践——泉州南音和潮州弦诗乐普及推广有法》，《人民音乐》，1992 年第 4 期。

159. 陈天国：《潮州音乐美西宾评价高》，《国际潮汛》，1992 年。

160. 陈天国：《潮州细乐》，《星海音乐学院学报》，1992 年第 2 期。

161. 陈威：《潮州细乐产生的历史背景》，《星海音乐学院学报》，1992 年第 2 期。

162. 陈威：《潮州笛套古乐探源》，《星海音乐学院学报》，1992 年第 3 期。

163. 陈天国：《潮乐“劲套”、“软套”考》，《星海音乐学院学报》，1992 年第 3 期。

164. 余瑞铭：《潮州琵琶传统表现手法浅谈》，《星海音乐学院学报》，1992 年第 3 期。

165. 陈天国：《近十年来潮州音乐研究概况》，《中国音乐年鉴》，1992 卷。

166. 陈天国：《潮州文化与潮州音乐》，《音乐研究与创作》，1992 年。

167. 陈天国：《独具一格的开元寺禅和板佛曲》，《潮州开元寺闻录》，广东旅游出版社，1993 年。

168. 陈应时：《也谈潮乐律》，《星海音乐学院学报》，1993 年第 1、2 期。

169. 陈天国：《永恒的纪念——纪念苏文贤先生诞辰 85 周年》，《星海音乐学院学报》，1993 年第 1、2 期。

170. 陈天国：《潮州禅和板佛乐的整理及其记谱中的一些问题》，《星海音乐学院学报》，1994 年第 1、2 期。

171. 陈天国：《死律与活律》，《音乐研究与创作》，1994 年。

172. 陈天国：《潮州禅和板佛乐考源》，《星海音乐学院学报》，1994 年第 3、4 期。

173. 黄唯奇：《潮州大锣鼓著名演奏家剪影》，《星海音乐学院学报》，1994 年第 3、4 期。

174. 苏巧筝：《潮州二四谱探源——论潮州的古谱、古调、古筝》，《音乐研究》，1994 年第 3 期。

175. 陈天国:《潮州人与潮州音乐》,《国际潮州学研讨会论文集》, 1994 年。

176. 余亦文:《将被遗忘的潮属女子文化艺术——“潮州歌册”》,《乐迷——回音壁》, 1994 年第 1 期。

177. 陈天国:《潮州内八景之“古刹梵唱”——潮州禅和板佛乐》,《乐迷——回音壁》, 1995 年第 3 期。

178. 余亦文:《潮州音乐的继承与发展》,《民族民间音乐》, 1995 年第 3 期。

179. 陈天国:《新南郭处士记——旅泰参加佛乐伴奏趣谈》,《民族民间音乐》, 1995 年第 3 期。

180. 陈天国:《再谈潮州音乐的七平均律》,《星海音乐学院学报》, 1995 年第 1、2 期。

181. 陈天国:《再谈潮州弦诗乐的调体》,《星海音乐学院学报》, 1995 年第 3、4 期。

182. 陈天国:《潮州大锣鼓》,《首届中国民间鼓吹乐学术研讨会》, 1995 年。

183. 余亦文:《潮乐探源》,《炎黄世界》, 1995 年第 5 期。

184. 蔡余文:《潮州大锣鼓〈关公过五关〉》,《乐迷——回音壁》, 1995 年第 6 期。

185. 陈天国:《潮州音乐一代宗师——小记苏文贤先生》,《乐迷——回音壁》, 1995 年第 6 期。

186. 陈浚辉:《潮州音乐浅谈》,《乐迷——回音壁》, 1995 年第 12 期。

187. 陈天国:《一个将使乐种消亡的危险意识》,《星海音乐学院学报》, 1996 年第 2 期。

188. 蔡余文:《戏曲、唱曲、潮州大锣鼓》,《潮乐研究》第 3 辑, 1996 年。

189. 吴兆明:《潮州大锣鼓》,《潮乐研究》第 3 辑, 1996 年。

190. 蔡树航:《漫谈二弦结构必须改革》,《潮乐研究》第 3 辑, 1996 年。

191. 刘继周:《潮剧音乐的音程和音调》,《潮乐研究》第 3 辑, 1996 年。

192. 陈天国:《取长补短是善法——潮州佛乐承传渊查报告》, 香港:《中国传统音乐教育研讨会》, 1996 年 11 月。

193. 余亦文:《潮汕儿歌》,《广东潮讯》, 1996 年第 2 期。

194. 陈浚辉:《浅说潮州古筝的演奏技法》,《乐迷——回音壁》, 1996 年第 1 期。

195. 余其伟:《寒鸦戏水》,《乐迷——回音壁》, 1996 年第 8 期。

196. 陈天国:《潮州音乐的板式及其意义》,《星海音乐学院学报》, 1997 年

第 1 期。

197. 陈天国:《潮州弦诗乐》,《星海音乐学院学报》, 1997 年第 2 期。

198. 蔡余文:《潮州音乐随笔 (二则)》,《乐迷——回音壁》, 1997 年第 2、3 期连载。

199. 余亦文:《潮乐曲名初探》,《音乐研究与创作》, 1997 年第 1 期。

200. 吴赣伯:《听"新编潮州弦诗乐音乐会"有感——欢欣与质疑》,《人民音乐》, 1997 年第 3 期。

201. 陈天国:《话说外江音乐》,《星海音乐学院学报》, 1997 年第 4 期。

202. 穗音:《缅怀先人业绩振兴潮州音乐——苏文贤先生诞辰 90 周年纪念会隆重举行》,《乐迷——回音壁》, 1998 年第 1 期。

203. 林毛根:《潮州音乐风格与活五调》,《乐迷——回音壁》, 1998 年第 1 期。

204. 林毛根:《古老的潮阳笛套音乐》,《乐迷——回音壁》, 1998 年第 2 期。

(原载《星海音乐学院学报》1998 年第 3 期)

对潮州南派琵琶历史及现状的思考

殷惠麟

琵琶，原名“批把”。在我国流传有一千多年历史，相传在公元5世纪前后，当时从西域传来了一种曲项琵琶。到公元6世纪的隋代时，又有了一种圆形木面、长柄的弹弦乐器叫秦琵琶（又叫秦汉子，即现在的秦琴）。在公元6世纪唐代时，出现了一种圆形、木面、长柄的“阮咸琵琶”（现存日本奈良正仓院唐代“阮咸琵琶”，同目前四相十品琵琶类似）。由此可见，琵琶是“弹”、“拨”乐器的统称。在古梵语、波斯语和古希腊语都有这两个字的发音，而且是同一意思。正如东汉刘熙著《释名・释乐器》一书中说：“推手前曰批，引手却曰把”，这就是“弹”与“拨”的意思。

在我国历史上由于丝绸之路的开辟，以及汉族与外族长期的文化交流，导致了东西方民族文化交往的频繁和密切，琵琶的输入也恰好是这一文化交流的产物。到了隋唐时期，特别是唐代，国家的统一和兴盛，经济的高度繁荣和发展，宫廷里的大小宴会，使得唐代燕乐获得空前未有的发展，给琵琶音乐的崛起创造了良好的客观条件。“琵琶”名称从泛指弹拨乐器而发展到专一乐器名称，也表明了这一乐器在群乐器争魁中后来居上，以其独有的艺术魅力而专享了“琵琶”这个名称和桂冠。为了规范化，后人也将“批把”吸收了我国古乐器“琴瑟”的偏旁而创立了现在“琵琶”二字。随着演奏技巧不断充实发展和提高，“批把”从原用拨子（如檀木、象牙拨、铁拨子等）改用手指来演奏，这种改革及汉化之后，琵琶从本质上成为我国纯粹的民族乐器了。

1949年后，在党的关怀下，在广大琵琶演奏家、教育家和乐器制作技术人员共同努力下，无论从琵琶结构和琴弦的改革都取得明显的成果，现在的琵琶已成为六相二十四品的乐器了，它能够演奏古今中外各种乐曲（甚至十二平均律外的音也同样可以弹奏出来）。琵琶体积不大、美观、携带方便、运用自如，堪称民族乐器的佼佼者。

在漫长的岁月里，由于每位琵琶演奏者根据自己所学的曲调和指法，在传授

给学生时，可能在曲谱抄写、指法运用、技术掌握以及各自的偏爱、心得乃至个人修养和素质方面等，会使原来曲调有所发明、创造或删改，这样就使原来相同的曲谱慢慢发生了变化，这种现象是师承中逐步形成流传派别的原因之一。其二，每个地区，由于语言和风俗习惯不同，所以也可能产生每个地区所特有的曲调风格和演奏技法的差异，使这一地区自成一派。

琵琶的流派目前按大系统来划分有：一、浦东派；二、平湖派；三、崇明瀛洲古调派。

一、浦东派

浦东派以鞠士林、陈子敬、沈浩初等师承相传，流传有《鞠士林琵琶谱》《陈子敬琵琶谱》《养正轩琵琶谱》等。上述琵琶谱虽是同一乐曲，但在曲调及指法上有差异，我们在学习过程中应取其精华。浦东派教学面比较广、人数较多，在全国有一定影响力。浦东派对文套、武套、大曲的区分比较严格。演奏武套时，要求气势宏伟；演奏文套时，要求表情细腻。沈浩初先生曾说："弹文套宜缓；弹武套宜紧。文套可同他乐合奏，并能谱人唱词；武套只宜独奏，不可和歌。文套长于表情；武套长于状物。""弹文套如只求纤靡流荡，花指繁弦，弹武套只闻杂乱无章，喧宾夺主，但求悦耳……"

二、平湖派

平湖派以李芳园、吴梦飞及朱荇青等世代相传，流传有《南北派十三套大曲琵琶谱》(简称《李氏谱》)、《恰恰宝琵琶新谱》(朱英琵琶谱）等。平湖李芳园是文人出身，有较高的文化素质。平湖传派的朱英先生是中国第一个民族乐器进入音乐学堂执教之人。据笔者的老师汪容琛女士回忆："朱先生早年任宫廷乐师，中年随袁世凯出国，当时萧友梅先生在德国留学，听了朱英的琵琶弹奏后，约1927 年前后办上海国立音专时，聘请朱先生来校任琵琶教授。"

李氏学派琵琶谱的特点：

1. 改编小标题受托古人所作

如《塞上曲》是李芳园将《武林逸韵》的五首小曲：《思春》《昭君怨》《傍妆台》《泣颜回》《诉怨》，组成一首套曲。后经李芳园加工润色后改标题为：

《宫苑思春》《昭君怨》《湘妃泪》《妆台秋思》《思汉》，取名为《塞上曲》，托名汉朝王昭君所作，以寄写其远嫁匈奴首领单于而思念汉室的心情。修改后小标题更高雅，突出主题，耐人寻味，这也反映出封建社会旧文人习惯。

2. 善于改变乐曲调式

琵琶传统乐律概念的调式是小工调（即 D 调），这个调式比较方便、合理演奏和表现传统曲目。长期以来，在不断形成和巩固的传统概念支配下，李氏将《陈隋古音》《霓裳曲》等原属于尺字调（即现在 C 调）更改为小工调（即现在 D 调）。由于调式的改变，对乐曲风格和面貌产生了一定的影响，在音乐线条上表现非常明显，这是李氏传统不同于其他传派的独特地方。

3. 李氏学派的演奏风格和特点

在格调上，李氏力求幽静高深、清素优美，特别反对矫揉造作、故弄玄虚、表现过分等。这个规则保障了其在艺术发展上的逐步定型和完善。李氏在演奏和传授中提倡“意在指先”，体现了文人派的“诗中有画，画中有诗，内外一致，互相包含的特点”。李氏学派琵琶艺术风格素以“丰满华硕”著称。

三、崇明瀛洲古调派

“瀛”是海的意思。“瀛洲”原是古代传说中的仙岛，而这里的“瀛洲”即“崇明”，是位于长江口的一个岛屿，有人把该岛称为“瀛洲”，“瀛洲古调”就是流传在崇明的琵琶古曲。据《崇明县志》中记载，“瀛洲古调”最早可能是因一些人受清政府宣传的影响，害怕太平军而避战至崇明时把古曲带去并流传下来的。由黄秀亭向蒋泰学习，黄又传授给沈肇州，沈又传授给徐立荪和刘天华，后刘又选取古调中十二曲引进加工处理，再传于曹安和等人。“瀛洲古调”一共有 45 首曲，分为慢板（22 首）、快板（17 首）、文板（25 首）、武板（1 首）。其中有些曲调的部分乐句和“八板”很相似。“瀛洲古调”目前比较流传的有《小月高》《寒鹊争梅》等 10 多首小曲。由于“瀛洲古调”乐曲比较短小，在演奏时，往往将不同情绪的小曲连在一起弹奏，称为一套或一大套（视乐曲多少而论）。

以上简要介绍中国琵琶三大流派的历史发展及艺术特点，为今后发展潮州南派琵琶找出差距和努力方向。

中国琵琶音乐除浦东、平湖、崇明派外，笔者认为还应包括苏州弹词琵琶、潮州南派琵琶、四川清音琵琶等。虽然后者目前仍不够完善，但它毕竟具备一

格，有自己特色，历史悠久并在民间长期流传。这一点，相信国内外音乐界有识之士将会给予支持和呼吁。只有这样才能体现华夏音乐的多姿多彩，它们都是我国音乐宝库中的珍品，谁也不能抹杀，是金子总会发光的。

琵琶在哪个朝代、用什么方式传入潮汕，至今尚未有明确资料可以证实。但在《梁书·简文帝本纪》卷四写道：公元551年前（即南北朝）曲项琵琶传入南方。又从潮州琵琶的结构形式如四相十品、横斜抱法以及用下出轮演奏等特点可以看出，它同敦煌唐代壁画的“乐舞图”和福建泉州开元寺大雄宝殿的“飞天乐使”中的姿势及造型很相似，同福建南音琵琶相同，为此可以推论潮州琵琶前身应属于南派曲项琵琶，其来源同此有关。

据老一辈介绍，潮州琵琶在明代就开始出现，但当时演奏技巧比较简单，多用于弹挑打音、轮指及抹勾等几种指法。到了清朝初期，社会各方面比较稳定，学琵琶的人也相对增加。但当时，琵琶被视为一种高雅乐器，故未能普及到群众中去。到了清朝末年，潮州镇出了一个叫洪沛臣的乐师，三弦、琵琶样样精通，据苏文贤老先生介绍，洪的老师是澄海的琵琶高手李家歼，此人技艺高超。据说潮乐拷打谱式是他根据琵琶的句逗、加花发展起来的。后来，洪在潮州开设了一间叫“洪日盛”的小古玩店。他一面做生意，一面教授琵琶，对潮州琵琶的发展有一定的贡献。有这样一个故事：城内有位富家少爷请他去教授琵琶，由于少爷缺乏音乐细胞，真叫老师没办法。一次，洪先生出远门办货将近一个月，回来后去巡视这位少爷，行至楼前，听有琵琶声，侧耳细听，觉得很不错，以为是少爷学有长进，暗自高兴。但上楼一看，原来不是少爷，而是少爷的仆人！洪老惊问：“你几时学弹琵琶？”答：“先生教少爷时，我在一旁看，少爷出门，我就偷学。”洪先生见他是一个好苗子，就收他为徒弟。经过名师指点和他自己刻苦学习，日后终于成为一位著名的演奏家。洪沛臣先生不仅演奏相当出色，而且教授出不少高足，比较有影响的有陈子粟、郑影梅、张汉斋、丁宏业等人。30年代曾应邀到台湾演奏，轰动一时的潮州琵琶王——王泽如也拜过洪沛臣为师。为此，后人曾称誉洪沛臣为“潮州乐圣”。

潮州琵琶由于种种原因，加上潮州地区交通不便，与外界接触少，使潮州琵琶的演奏技巧未能得到充实和提高。但至今仍保留其独特的弹奏风格特点。由于潮州地区同东南亚各国联系比较方便，在20世纪30年代，不少潮州艺人受聘或到南洋各国谋生，他们也将潮州琵琶传到国外。在泰国、新加坡都有很多潮州人，组织了各种乐社，这对潮州琵琶的发展起着促进作用。据新加坡杨柳絮先生介绍，潮州琵琶老前辈陈启茂先生12岁时，在故乡潮安东凰开始学秦琴，得毕

执之指导。1933 年启茂君联系同乡中优秀人士组成“亦融寓乐社”，聘请庵埠剧艺家陈羹石先生为导师专教汉剧，并请名乐家蔡少梅先生为音乐指导。启茂即拜蔡少梅先生为师，专心攻学琵琶。后来，陈启茂定居星洲。适“淘融寓乐社”成立，便由当时的音乐导师黄汉民先生介绍加入本社。1939 年间剧家陈羹石先生受聘莅星，经陈羹石推荐，陈启茂拜潮州老前辈琵琶专家陈子栗为师。陈老师爱才惜才，倾谈间，老师示其珍重琵琶，请启茂君弹奏一曲，君应命。奏《矮子登楼》《全轮》《锦轮》三曲，老师闻之叫绝，曰：“学如牛毛，成如麟角。吾道不孤矣。”收君为高足，悉心传授其艺。最后陈启茂学成了陈子栗老师之《琵琶劲套十二曲》，杰作《琵琶劲套十二曲》乃是陈老师得其师“潮州乐圣”洪沛臣所传授之《拍舟操》后，又精心研究，加上两套而成为十二支曲。另学软套《小桃红》及古琴《阳关三叠》乐曲，可谓集大成也。

目前在东南亚流传下来的尚有不少保留着潮州南派琵琶弹奏特点和风格的乐曲，老一辈的潮州琵琶演奏家在传授技艺时，总是强调“一字一法”的弹奏法，可以反映出潮州琵琶的历史及其师承的严谨性。

苏文贤老先生于 1932—1938 年在潮州大江西巷当学徒时学习琵琶，启蒙老师是王泽如。1935 年以后郑祝三（郑映梅）从南洋回唐山，于竹山房将洪先生所授的琵琶指句集诗本公诸好斯之道。祝三君回唐传授技艺，在潮汕名声大振。不久，苏老也回唐，又拜祝三君为师。由于苏老曾求学于王泽如、祝三君等名家，在潮州琵琶演奏中有较高造诣，而被誉为潮州琵琶苏。苏老先生弹奏潮州琵琶功夫扎实，有鲜明的地方特点，独成一家。1961 年开始笔者在向苏老先生学习琵琶时也尽量保存正宗的琵琶演奏法，然后传给学生，使他们能够比较正确地了解和学习潮州琵琶。目前，有人将古筝曲《寒鸦戏水》的谱本改编移植成琵琶曲，这与苏老先生传授的谱本从风格演奏特点上有很大的差距。这种做法有损于人们正确认识和了解正宗潮州南派音乐，这种现象应该引起潮州音乐家们的警觉和关注。

潮州琵琶曲谱从苏先生遗留下来有劲套和软套谱，其中劲套谱有：《寡妇诉冤》——头板（弹滚点）、二板、北打、十八拍（二板）、全轮（三板）、半轮六十八板等全套十首。

软套谱曲目有：《昭君怨》《小桃红》《月儿高》《寒鸦戏水》《北雁思归》《柳青娘》等多首。

潮州琵琶虽有较早的历史，但在潮乐中更多用于合奏和伴奏，为此，客观上会影响其他演奏技巧的发展和提高。几十年来由于没有很好地搜集、整理和研究，致使一些优秀潮州琵琶曲失传或走样。1949 年后的新作品也不多，这个问

题应引起民族音乐工作者和同仁们的关注。

流传下来比较有代表性的是被推崇为祖传佳谱的《胡笳十八拍》，1979 年我们已将此套曲记成简谱并标上指法。这是一首多段体的琵琶技法练习曲，是当时学琵琶的必学教材。到民国初年至抗战前，由于各县艺人都汇集于汕头（汕头是粤东经济文化中心），他们的相互交流和合作对提高琵琶演奏技巧起着促进作用。社会安定也促使音乐的发展。日本沦陷时，由于社会动荡，音乐也开始衰落。以后则逐步复兴起来。

1949 年后，由于社会安定及开展各种文娱活动和宣传上的需要，各乐社相继成立。民间也有不少自己组织的“乐社”。他们利用茶余饭后及假日经常合奏，进行文娱活动。由于不少艺人有机会和条件汇合在一起共同研究，互相学习，这对于普及和提高潮州音乐起着重要作用。特别是有些艺人到上海及外地接触北派琵琶家，在交流学习中，也将浦东派的乐曲如《十面埋伏》《月儿高》《塞上曲》等带来潮州，从而大大促进演奏技巧的发展和提高，徐涤生先生也创作出具有地方特点而有一定影响的《念奴娇》《风雷雨》等琵琶独奏曲，笔者也创作了《哀思》等现代潮州乐曲，其演奏技巧比传统琵琶又发展了一步。潮州琵琶弹奏以前多是用“下出轮”，为此，本地俗称凡用下出轮弹奏者称为“南派琵琶”，用“上出轮”者为北派。这种简单的划分虽说有不妥之处，但经近百年来的称呼，自然也成为习惯了。为了发展潮州南派琵琶，确立中国一个新的流派，我们也乐意“将错就错”称“潮州南派琵琶”。其实，在清代初期，琵琶曾分有南、北两家。南派即浙江派，以陈牧夫为代表，擅长乐曲有《海青》《卸甲》《月儿高》等。北派即直隶派，以王君锡为代表，擅长乐曲有《十面》《夕阳箫鼓》等。自从无锡华秋萍、华子同向南北派学习之后，合南北二派为无锡派，流传有《南北派秘本琵琶谱真传》（简称“华氏谱”）。中国三大乐派浦东、平湖和瀛洲都以地方作为“流派”称呼，这对国内外有影响的潮州音乐之“潮州南派琵琶”的确立，创造了有利条件。

1949 年后，随着文化交流及艺术院校的创办，琵琶演奏技巧有了进一步的提高。当前在潮州的琵琶演奏者上下出轮都学，特别上出轮更为广泛运用，曲目也扩大了，各流派传统琵琶曲及新创作的乐曲也成为学习内容。

由于琵琶乐器本身不断改革，至目前已成为比较定型的十二平均律的乐器，这是事物发展的必然趋势。但是，用十二平均律琵琶来演奏潮州乐曲就得稍加研究，才能更好地掌握潮州音乐的风格特点，更完善和准确地表达乐曲内容。潮乐的曲体结构具有民族格式特点，迎合民族审美习惯，与我国古曲诗词格律的起承转合有

密切关系。其旋法以五声骨干音为主。虽说有六声、七声音阶的运用，但实质是“五音”的关系。乐律音阶与我国古代雅乐、燕乐、俗乐有不可分割的渊源关系。

潮州音乐所采用的音律既不是纯律和十二平均律，也不是通常的纯五度相生律，而是采用“七音律”（本地俗称），在七声音阶中出现许多$\frac{3}{4}$全音和$\frac{1}{2}$半音，音级常有微降和游移的现象。旋法极度讲究润饰和作韵，使调式色彩变幻奇妙，令人回味无穷。由此，潮州音乐在格调上与众不同，成为独特的乐种，是十分宝贵的。

潮州音乐是属于“七音律”（俗称）。最突出的特点是 F（**4**）音比十二平均律的 F 音稍高点，但又达不到$^\sharp$F（$^\sharp$**4**）音，而 B 音（**7**）则比平均律的同音稍低一点，但也不完全是$^\flat$B（$^\flat$**7**），在潮州工尺琵琶中，常出现“女四”这个音，其中“四”与“士”在潮语中同音，即简谱中**6**，加上“女四”则表示在弹**7**音时应该柔弱并偏低些的意思，是潮州二四谱中“二”变“三六”，即**6 3**提高二度的一种例子。潮乐中的装饰音与变化音，不仅能构成风格特点，而且对准确表达乐曲情感起着决定性作用。我们学习潮州音乐如果不了解并掌握上述的音律关系，就很难奏出其风格特点来。有一个具体的客观问题值得提出来商讨：如何用十二平均律的琵琶来演奏“七音律”的潮州音乐？一般来说，潮乐演奏多数是 F 调，同我们常用的 D 调有所区别。这个问题，潮汕一带曾有过争论。有人说，运用平均律琵琶，因音律上的差异，一定不能弹好潮乐，为保持原汁原味，主张演奏潮乐应改用“七音律”的琵琶。也有人持不同看法，认为琵琶是一种可塑性较高的乐器，其风格特点完全可以利用高超技巧来体现。为适应形势需要，笔者认为可以用十二平均律来演奏潮乐。通过多年的教学实践，有一些外省学生通过学习基本上都能掌握潮州乐曲的风格特点，不失潮味。实践证明，用十二平均律同样可以弹好“七音律”的潮乐。但要真正弹好，必须做到：第一，要求比较熟悉潮州音乐的旋律。尽管外地人较少接触潮乐，但多听之后，有了感性认识，就会慢慢上升到理性认识，在不断学习和积累中，潮州音调就会慢慢变化为自己的东西了；第二，要具备较好的演奏技巧。因为潮乐中的**7**、**4**音并非在相、品上，而是靠左手运用推、拉、吟的指法来取得应有的音高，只有熟练的技巧，才能得心应手，弹出风格和特点；第三，在实践中要抓住规律性的东西，学习更多有关潮乐的音乐理论，不断充实自己，就能更好更快地掌握潮乐的风格特点。

为了在国内外推广潮州南派琵琶，笔者认为：1. 不可能要求学习潮乐的人去买一把四相十品的潮州琵琶，即使有经济能力也没办法买到这种乐器——目前潮汕地区只有少数个体户有制作能力且质量很一般。2. 随着琵琶演奏技巧的提高，

琵琶的制作已到了比较科学完善的程度。现在全国均采用十二平均律的琵琶来演奏，加上潮州南派琵琶未能普及，为此，要求学习潮乐者采用四相十二品的潮州琵琶是不利于普及推广和不现实的。从上述历史发展来看，潮州南派琵琶完全可以同“瀛洲古调”比美。可惜由于长期以来没人去发掘、整理、传授和宣传，使潮州南派琵琶默默无闻，这是历史的过失。

为振兴潮州南派琵琶，在此提出本人如下的建议和设想：

1. 老一辈的潮州琵琶演奏家都是采用“工尺谱”或“二四谱”，遗留下来的谱本也都是采用这两种记谱法，但当前绝大部分青年都不太懂，为此，建议有这方面知识的专家可以写些普及性文章，给予推广，便于大众学习，同时也希望有关音乐、戏剧院校能开设这门课程和讲座，这有利于今后对潮州传统音乐的研究。

2. 建议潮汕地区有关文化部门组织专家对有代表性的潮州乐曲进行整理，改编成有潮州音乐特色的南派琵琶曲，然后给予推广。

3. 应积极鼓励潮州音乐家、演奏家多创作具有潮州音乐特色的琵琶独奏曲或重奏曲。目前新作品实在寥寥无几，要注入新东西，使其茁壮成长。

4. 希望有关部门组织有关专家编写、出版有关潮州南派琵琶的文章、书籍和音像资料，扩大其在社会上的影响，让国内外更多的人有机会了解和学习潮州音乐和潮州南派琵琶。

5. 有关媒体应利用机会为潮州音乐作介绍、宣传和报道。

6. 条件成熟了可以举办地区性或全国乃至国际性的潮州南派琵琶研讨会和各类观摩、演出、音乐会及各种比赛等，促进事业的发展。

7. 应建立“潮州音乐基金会”来保证和促进潮州音乐的发展和提高，确立潮州音乐在国内外的重要地位。

8. 要成立有关机构专门负责管理这方面工作，做到有组织、有目的、有计划地开展工作，保证落实，以达到我们的奋斗目标。

潮州音乐同其他民间音乐一样历史悠久、丰富多彩，它不仅有细致、优美、动听的旋律，而且体裁广泛，特别是具有给人深刻印象的“活五”调式。潮州音乐至今尚有许多问题和不足，有待我们去发掘、整理和提高。潮州南派琵琶同其他流派一样源远流长，有它自己的风格特点，它是我国琵琶音乐中一支灿烂绚丽的花朵，只要给予精心栽培，必然会茁壮成长、大放异彩，成为中国一个新流派。为了弘扬我国民族民间音乐，同心同德、不断开拓，我们的目标一定能够实现。

（原载《星海音乐学院学报》2000 年第 4 期）

潮州古谱研究

陈天国

我们伟大的祖国，地大物博，历史悠久，文化昌盛，积累深厚，素质高尚，光荣伟大。

潮州虽地处祖国之东南隅角，但也是祖国较早开发的地区之一，与祖国同步发展，具有祖国整个历史文化的缩影。潮州地方，是历代中原政治漩涡的死角，历代中原动乱，中原士庶就往此方迁移，避乱安居。每次外族入主中原、汉室南逃，历史的大扫帚，也把中原的文化和人才，扫到这东南边陲而沉积下来。即使在和平时期，许多外地人来潮当官，也多在潮州创祖繁衍。加之潮州地方，气候温和，四季常绿，南有海利，物产丰富，土地肥沃，地灵人杰，故此是祖国较早文明昌盛的地区之一。

在音乐方面，潮州音乐是一个多乐种、多形式的音乐大家庭。它既有中原音乐文化的丰厚积淀，又有潮人的不断创造，故此潮州音乐以瑰丽多采、风味浓郁而为世人所称赞。

潮州的民间古谱，既有潮州独创的“二四谱”，又有中国通用的“工尺谱”和“锣鼓经”。

自 20 世纪 50 年代以来，由于音乐界受全盘西化的误导，音乐院校和音乐团体放弃了自己中国乐谱的承传，使中国民间古谱在音乐界处于失传和泯灭的境地。这是一个极其可悲、可惜、可叹的历史事件。

中国民间古谱，有着悠久的历史，它在相当长的历史时期中发挥了重要的作用，起着传播民族民间音乐、促进音乐文化的交流作用；对后代则起着保留和传继祖国音乐文化的作用。它是中国文化中尚能存活的活古董，活化石。

中国民间古谱，是构成中国音乐体系的重要组成部分。它与中国音乐的其他乐学因素，共同构成了中国音乐体系。取消了中国民间古谱，就等于摘除人体的脏器，使这个人不能健康存活一样，使中国音乐体系失去生命活力。

中国民间古谱，有它特有的功能和优点，以潮州的“二四谱”、“工尺谱”和“锣鼓经”为例：

1. 民间古谱使用基本谱形式，基本谱只把一首乐曲的基本曲调和基本节奏、板拍架构定下来，这种谱极简单，便于记忆，容易流传。

2. 基本谱的适应性极强，它对于音乐演奏者的不同造诣，均能适应。初学者程度浅的可以照谱演奏；造诣深的，可以加花音、减花音、造句、变奏、调体变化、板式变化、采花，等等，进行各种发展变化。

3. 基本谱由于给演奏者以广阔的再创作余地，可塑性极强，所以它在中国几千年来能够一直流传下来。各个时代的音乐工作者，都可以在基本谱上进行带有他所处时代音乐特征的再创作。因此，基本谱具有强大的生命力。

4. 民间古谱与民族民间语言关系密切，蕴含着强烈的民族感情因素，有较强的乐感表达能力和民族民间音乐韵味。

5. 中国民间古谱主要不是用来视奏的，而是用来视唱和吟背的。老艺人强调“要唱出味，才能奏出味”，乐曲吟背入心，得之于心，寓之于手，演奏出来才是真正的音乐。这是中国音乐体系的思维逻辑的根基。

6. 中国民间古谱，以精约简明的基本谱为谱面，而包含着极深渊广博的内容，入门一定要靠师承。这是长期以来维系中国文化的师道传统和文化流派的根基。有人以为中国基本谱简单，难以入门，乃斥之为“不科学”。其实只要老老实实跟师傅学上十首乐曲，认真地去钻研，就可以基本掌握它的规律，再苦练一段时间，就可以出师入道。一旦掌握了规律，艺就宗成，那就广阔天地任你飞了。这时，你又从徒弟变成师傅，去传承你的宗门祖业。

中国文化向来倡导孝亲和尊师，一个人在家靠家长的抚养和教育，在社会靠师长的引导和教育，一定要养成孝亲和尊师的道德品质，建立良好的社会道德规范，这是几千年来人类所总结的最优秀的文化传承路径。民间乐谱正是这种高尚的文化传统的产物。

此后，西欧的知识商品化，教育商品化，德与智分离，师生之间变成知识交易，人与人之间的关系变成赤裸裸的金钱关系。西欧的详订谱正是适应这种知识商品化和教育商品化的需要，削弱师生传承的维系力，减少学生对师长的依赖和亲近。师长只出卖现成的知识，不对学生的道德品格和终生命运负社会责任。

当然，构成社会文明的因素是很多的，不是只靠一件乐谱就可以完成。但是如果对这些根本道理没有认识，把相应的各种因素逐个消灭，那么整个社会文明

就会受到影响，乃至产生变质。其实这些问题在现实社会中，我们已经可以清楚地看出来了。西方许多有识之士，看到西方社会精神文明的没落之后，也纷纷寻找中国的传统精神文明因素。

7. 中国民间古谱，连同它的吟背谱方式，构成了培养和锻炼人的记忆能力的良好方法。现代的乐人，离不开乐谱，记忆能力比前代艺人明显衰退。昔时的艺人，记忆能力特别好，心里随便都记有一两百首乐谱，不论什么场合，随时随地都可以演奏。几十年来，由于一味使用详订谱及相应的视奏，学生没有吟背谱的锻炼，一味依赖乐谱，虽然视奏能力是加强了，但音乐记忆能力却明显下降。有人以为现代有详订谱，不需要去背谱了，甚至把视谱作为“现代化”与“先进”的象征，而把吟背谱作为“落后”的表现，这完全是庸见。一个人肚子里头装有家乡的、民族的音调，懂得民族音乐的各种即兴变化，能够坐到家乡民间艺人的乐档里与大家一同玩音乐；比之一个肚子里没有民族音调，不懂家乡音乐语言，与民间音乐活动格格不入，只会看谱演奏的人，他们之间的民族感情、乡土观念、爱国情怀是绝对不一样的。这绝不是一件小事，是关系到一个人的根性和素质培养的大事。

8. 潮州民间古谱，连同它的加花、减花、变奏、变调体、变调式、造句、音律变化，等等，构成了一套灵活变化的音乐思维逻辑，这是开启人的智慧根性的优良方法。

潮州音乐，与潮州工艺、潮州农艺、潮州文艺、潮州食艺、潮州茶艺等等是同步发展的。整个潮州文化，从唐代起就比较兴隆，经过二千年来的不断发展，已经形成一整套较系统的章法和轨范。这整个文化基础，培养了潮人的思维逻辑体系，使其观点和方法具有真实、全面、灵活和辩证的明显特点，从而较有效地开启了人们的智慧。

我们从全国通用的“工尺谱”和“锣鼓经”已经可以看出上述文化特征的梗概，从“二四谱”中更可体会到这些特征的突出表现。

由于自清末以来，中国受到各帝国主义的侵略，国人也妄自菲薄，把中国乐谱也视为“落后、无用”之物，因而近五十年来，流毒未消。虽然许多人有心发扬国乐，却未能认识到中国乐谱和中国音乐体系的真正作用，一味想借用西洋的所谓“先进”东西取代中国自己的东西，走了一条错误的路线，结果在许多方面事与愿违，反而造成中国宝贵、优秀文化传统的失传，这岂不是可悲可惜可叹的事！

其实，凭着中国人的思维能力和创造能力，我们的祖先绝不是不会创设详订谱的，只是他们不愿意并且反对这样做。古人认为乐谱订得太详细，就把乐谱订死了，故此他们把基本谱称为“活谱”，把详订谱称为“死谱”。

详订谱是一家一派一人一器一地一时的音乐记录而已。从微观范畴来说，任何乐谱都无法真正如实地记录音乐。如果把哪怕是最简单的乐曲，把它的音高变化微细到八度1200分的音分值，节奏变化微细到千分之一秒，把这些变化如实记录下来，只有现代电脑技术可以做到，但是这种谱已经没有实用价值了，因为天底下没有一个人能把这个乐谱重现成音响。学习音乐的目的，在于创造，而不是为了重复，也绝对无法重复。天底下没有两件绝对相同的东西，也绝对没有两首相同的音乐。这是音乐的生命源泉所在，是天地万物存活的哲理。

中国也不是没有详订谱，清末至民国初年，在潮州流传的潮州细乐《古调劲套》，由洪沛臣等先生流传下来就有琵琶和古筝的详订谱，该套乐谱10首乐曲就完全按演奏指法和音响记录下来的。不过昔时民间艺人也都是背谱演奏的，在演奏过程中，也免不了有个别花音灵活变化。

就详订谱的本体来说，它也不是千古不变的。中国人民是活着的，中国文化也是活着的。详订谱也是活着的，随时代的变化而变化。人类在进化，手和脑越来越灵活和复杂化，音乐的表现技能也在进化，因此现在的详订谱比清末的详订谱就要更复杂一些。

我们不是盲目地反对详订谱，也不应盲目反对外来文化。我们所反对的是这个“盲目”。凡是对中国人民、对人类有好处、有益的东西，我们都要保留、要吸收、要发展，这就是“古为今用、洋为中用”的精神。但是要有我们自己的主体，有我们自己的风格特点，不能拿人家的文化形式来置换我们的文化形式，这是一个原则问题。

我们从潮州民间乐谱中，可以看出中国民间乐谱是构成中国音乐体系的一个重要组成部分。它在历史上发挥过重要作用，现在并没有过时，将来也有它存在的价值。

下面将分别对潮州“二四谱”、“工尺谱”和“锣鼓经”等民间乐谱进行阐述和探研。

一、潮州二四谱

（一）谱式

潮州二四谱用“二、三、四、五、六、七、八”七个中国数码为谱字，用潮州方言来唱念，在国内其他地方并没有发现此乐谱，因此推断它是潮州的土产，是潮人的一项创造。此谱的读音为：

表 1

	二	三	四	五	六	七	八
汉字切音	日依	思阿	思依	额阿儿	勒阿儿	雌乙	玻喔依
国际音标	Zi：	sŋa：	si：	ŋəu	lʌ：	tʃi	boi

潮语中“三”、“五”两字的声母，普通话中没有，所以“思阿”与“额恩欧”的切音只是近似而已，可以参考国际音标。

谱字中的“三”、“六”两音还分“轻三”、“重三”和“轻六”、“重六”，“五”字音还有音高上的活动变化，由此产生出“轻三轻六”，简称“轻六”；“重三重六”，简称“重六”；“轻三重六”，简称“半轻重”，昔时也称“流调”；“重三重六活五”，简称“活五”等不同调体音阶的乐曲来。

（二）调体音阶

表 2

<table>
<tr><td rowspan="2">二四谱</td><td rowspan="2">二</td><td>轻</td><td>重</td><td rowspan="2">四</td><td rowspan="2">五</td><td>轻</td><td>重</td><td rowspan="2">七</td><td rowspan="2">八</td></tr>
<tr><td colspan="2">三</td><td colspan="2">六</td></tr>
<tr><td>读音</td><td>日依</td><td colspan="2">思 阿</td><td>思依</td><td>额阿儿</td><td colspan="2">勒阿儿</td><td>雌乙</td><td>玻喔依</td></tr>
<tr><td>相当音高</td><td>$\underset{\cdot}{5}$</td><td>$\underset{\cdot}{6}$</td><td>$\underset{\cdot}{7}$</td><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td></tr>
<tr><td>轻三轻六</td><td>二</td><td>三</td><td></td><td>四</td><td>五</td><td>六</td><td></td><td>七</td><td>八</td></tr>
<tr><td>重三重六</td><td>二</td><td></td><td>三</td><td>四</td><td>五</td><td></td><td>六</td><td>七</td><td>八</td></tr>
<tr><td>轻三重六</td><td>二</td><td>三</td><td></td><td>四</td><td>五</td><td></td><td>六</td><td>七</td><td>八</td></tr>
<tr><td>活五</td><td>二</td><td></td><td>三</td><td>四</td><td>↑五</td><td></td><td>六</td><td>七</td><td>八</td></tr>
</table>

从上表可以看出，四种不同调体的曲调由四种不同音阶所构成：

轻三轻六是：	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$		1	2	3		5	6
重三重六是：	$\underset{\cdot}{5}$		$\underset{\cdot}{7}$	1	2		4	5	6
轻三重六是：	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$		1	2		4	5	6
活　五　是：	$\underset{\cdot}{5}$		$\underset{\cdot}{7}$	1	↑2		4	5	6

不同音阶所构成的乐曲，具有不同的音乐情调。一般说来，轻六曲调比较轻松、欢快、活跃；重六曲调比较严肃、深沉、雄壮；半轻重曲调前半部是轻六音阶，后半部是重六音阶，构成了一种风趣诙谐的情调；活五则长于表现悲凉、哀怨、凄苦的情调。

同一首二四谱曲，由于其中“三、六、五”三个音的“轻、重、活”的变化，就可以演绎出四首不同情调的乐曲来，这确实是一种超凡的创造。这一创造，不论在第一度创作的作曲技法上，还是第二度创作的演奏演唱技法上，都具有不可低估的价值意义，因此引起国内和国际上音乐界的重视。

由于二四谱有这种调体变化，所以每首二四谱曲，在曲名的后面，一定要标注“轻六”、“重六”、“轻三重六”或“活五”等调体标识。有的乐曲可以变化四种调体的，则标明“四体同用”。这种习惯，一直沿袭下来，后来在采用“工尺谱”、“简谱”乃至“五线谱”中，尽管谱面已经将“轻三、重三、轻六、重六”的音表达清楚了，但还是把这些调体标识注明。活五乐曲就一定要标明，因为它的“五”音要升高和大幅度地来回滑动，“三、六”两音也有一定规律性的滑动，如果没有标明“活五”，按照一般的演奏（唱）就出不了活五曲调的效果。

（三）曲例

为了说明二四谱的调体变化，下面以《梳妆》一曲为例。此曲可以四体同用，属三板的板式，相当于$\frac{1}{4}$拍子，以“轻六”、“重六”、“活五”、“轻三重六”四种调体，借用简谱把它们的音响演绎出来，分行便于对照。

二四谱沿袭中国古乐标注板数的习惯。标注板数的数码，习惯用旧时潮州店铺记账的数码，其书写的次序为：〡（或作一）、〢（或作二）、〣（或作三）、〤、〥、〦、〧、〨、〩……等。《梳妆》一曲标〤〣十板，即43板；20板写成〢0十板、68板写成〦〨十板、108板写成〡0〨百板、其余依此类推。此外，也有用普通中国数码或大写数码来记板数的，今人为了便于流通，许多乐谱都用阿拉伯码记

写板数了。

昔时二四谱都用竖行从右至左的书写方式，现在为了便于与简谱接轨，也改用从左至右的横写了。

谱例 1 《梳妆》三板 乂川板 四体同用

二四谱	四三	四	二	四三	四	五	三四	五	六七	六五	四
轻六	1 6	0 1	5	1 6	0 1	2	6 1	2	3 5	3 2	
重六	1 7	0 1	5	1 7	0 1	2	7 1	2	4 5	4 2	
活五	1 7	0 1	5	1 7	0 1	↑2	7 1	↑2	4 5	4 ↑2	
轻三重六	1 6	0 1	5	1 6	0 1	2	6 1	2	4 5	4 2	
二四谱	四五	六	六七	六五	四	五六	五四	三四	二三	四	五六
轻六	1 2	3	3 5	3 2		2 3	2 1	6 1	5 6		2 3
重六	1 2	4	4 5	4 2		2 4	2 1	7 1	5 7		2 4
活五	1 ↑2	4	4 5	4 ↑2		↑2 4	↑2 1	7 1	5 7		↑2 4
轻三重六	1 2	4	4 5	4 2		2 4	2 1	6 1	5 6		2 4
二四谱	四	二三	四	五四	五	五四	五	六五	三	四	五四
轻六		5 6		2 1	2	2 1	2	3 2	0 6		2 1
重六		5 7		2 1	2	2 1	2	4 2	0 7		2 1
活五		5 7		↑2 1	↑2	↑2 1	↑2	4 ↑2	0 7		↑2 1
轻三重六		5 6		2 1	2	2 1	2	4 2	0 6		2 1
二四谱	五	二	五四	五	二	二四	二	三	三四	二	
轻六	0 2	5	2 1	0 2	5	5 1	0 5	6	6 1	5	
重六	0 2	5	2 1	0 2	5	5 1	0 5	7	7 1	5	
活五	0 ↑2	5	↑2 1	0 ↑2	5	5 1	0 5	7	7 1	5	
轻三重六	0 2	5	2 1	0 2	5	5 1	0 5	6	6 1	5	

（四）二四谱的使用范围

潮州音乐是一个乐种总称，它包含有潮州弦诗乐、潮州细乐、潮州锣鼓乐、潮州寺堂乐、潮阳笛套乐、潮州外江乐等不同形式和乐种。在这许多形式和乐种之中，旧时并不是都使用二四谱的。

潮州外江乐，是从江苏、浙江、淮河流域一带流传到潮州来的，潮人称其戏为“外江戏”，音乐为“外江音乐”，佛乐称“外江板”。这些音乐原来都用工尺谱，佛乐则没有乐谱。

潮阳笛套乐，原为古代的宫廷音乐，传下来许多古曲以及硬软套曲都用工尺谱。

潮州寺堂乐，包含佛、道乐等，原来都口传心授，根本没有乐谱。

潮州锣鼓乐，用锣鼓经记录打击乐的基本音响，音乐部分也用工尺谱记写。原始的锣鼓乐也与二四谱无关。

潮州细乐是近百年才形成这种形式，所传下来的首本套曲《古调劲套》的琵琶和筝谱也都用工尺谱记写。只是后来利用细乐这种形式来演奏一些弦诗乐之后，细乐才与二四谱有些关系。

在许多潮州音乐形式和乐种之中，只有弦诗乐与二四谱联系在一起。也只有弦诗乐中才有二四谱所产生的各种调体变化。此后细乐中也因演奏弦诗乐而产生了调体变化的音乐现象。

说明以上这些实际情况，是为了澄清一些不明真相的人，往往把二四谱及由之而产生的调体变化，当作所有潮州音乐的特点，并以此去进行研究和立论。此外，也让不熟识潮州音乐的人更明白二四谱与弦诗乐的关系，佐证二四谱不可能是古琴谱或古筝谱。

二四谱的特点很突出，但从另一方面来看，特点往往也是局限性，特点越突出，局限性也越大。二四谱轻重三六音的变化，产生不同调体的乐曲，但它只能适应于五声音阶的乐曲，如果六声、七声音阶，当“轻三、重三”或“轻六、重六”音同时出现时，原始的二四谱就无能为力了。所以后来二四谱也有所发展，这些后面还要谈及。

（五）调体说

潮州弦诗乐（注意，不是整个潮州音乐）中的“轻三轻六”、“重三重六”、“轻三重六”和“活五”（以下简称“轻、重、半、五”）等乐调变化，在乐学

上，该叫什么名目才好？近几十年来，国内外对二四谱及由之而产生的调体变化很感兴趣，进行研究和论述的人不少，但是有人称之为“音阶”，有人称之为“调式”，有人称之为“调性”，有人则认为“调式和调性兼而有之”，笔者与苏巧筝则主张称为“调体”更合适。

古人说“名不正则言不顺”。表面看来是起什么名字的问题，实际则关系到对整个乐学现象的全面和深入了解的程度。

“调”是一个总体的母系概念，它含有如下的子系概念：

1. 指乐曲的旋律方面：如曲调、音调、腔调等，具体如“采茶调”、“道调”等；

2. 指一定的音列程序方面：如“调式”、“调性”、“宫调”等，如西洋的“大调”、“小调”，中国的“宫调”、“徵调”等；

3. 指音调所处的音高方面：如“调门”、“调高”等，具体如 1 = C 叫 C 调，1 = D 叫 D 调，黄钟为宫叫“黄钟宫”，仲吕为宫叫“仲吕宫”等，民间有称“小工调”、“尺字调”等，潮州有称“三孔调”、“四孔调”等；

4. 指含有调式和调高方面：如“C 大调”、“a 小调”，中国现时有用“C 宫调”、“G 商调”等。

当把“轻、重、半、五”等分别称为“轻六调”、“重六调”……时，这个“调”字也是用调的总体概念，但终究要把“轻、重、半、五”这些名目归属于“调”之下的一个子系概念才行。于是比较多的人把它们称为“调式”或“调性”。许多人还望文生义地把“调式”解释为“乐调的形式”，把“调性”解释为“乐调的性质”，于是把中国的“宫商角徵羽”归属于“调式”，把西洋的“大调、小调”归属于“调性”。殊不知“宫商角徵羽”各种调式中也含有如大调的明朗与小调的柔和等不同的性质；而大调、小调本身也是一种调的形式。其实“调式”与“调性”这两个词都不能准确表达“轻、重、半、五”的内容。

因为“轻六”乐曲里面，宫商角徵羽的调式都有，各种不同性质的曲调也不少；“重六”、“轻三重六”、“活五”等，里面也不止一种调式。所以对于“调”来说，“轻、重、半、五”等“调体”是子概念；而对于“宫商角徵羽”等“调式”来说，“调体”又变成母概念，把这两者混同起来，是一种逻辑错误。

尽管“轻、重、半、五”各种调体大体说来，各自含有某种表达感情的特性，但这种特性并不是很固定的，有时不同的调体也可以表达相同的情调。

把“轻、重、半、五”称为“调体”。这个“体”，从形式逻辑来说，它是中国传统文化艺术中的一个常用词。比如文有“诗、词、歌、赋、文”等“文

体”，书法有“楷、草、行、隶、篆”等“书体”。潮州弦诗乐，同一首乐曲可以变化出“轻、重、半、五”等“调体”。这样概念清楚，合乎实际，又合乎逻辑。

从内容来说，如果进行深一层的研究，就可以发现，弦诗乐的“轻、重、半、五”等调体变化，是包含着乐谱、音阶、调高、调式、调性、音律变化和演奏技术规范等的一种乐调体系。关于这方面的详细论述，在拙著《潮州音乐研究》的有关章节中已经作了剖析，此处不再赘述。所以作为乐学名词的“调体”，这个“体”是乐调体系的“体”。这种调体变化是潮州独创的二四谱所由生的，别的乐谱所没有的，所以不能从国内国外硬去找一个乐学名词来套用。能生仔就能起名，硬去拿人家一个不合逻辑、不切实际内容的现成名字，实在太没出息了。

（六）二四谱起源说

二四谱什么时候产生的，现在尚未有结论。但从潮州二弦的前身是唐宋的奚琴来看，二四谱可能是弓弦乐器谱，二四谱是潮人创制的乐谱，它在潮州应先于工尺谱的传入而存在，所以才出现潮州工尺谱受二四谱“轻重三”的变化影响，产生出“轻重四”的现象；工尺谱传入潮州的时间，一般说来不会迟于南宋年间。由此推之，二四谱产生的年代应在南宋或以前。这个问题后面还要详谈。

关于二四谱的起源说法，大概有古琴谱说、古筝谱说和弓弦乐器谱说三种。

1. 古琴谱说

持此说法的人不多，其说法是因为“古琴七根琴弦的空弦音，正好是二四谱的七个谱字”。但这个说法漏洞百出。

（1）潮州至今未见一份用二四谱记写的古琴曲谱，见有如《梅花三弄》《阳关三叠》等几曲琴谱，都是以通用的古琴的减字谱记写的。

（2）以前潮州能演奏古琴的人不多，至今未见有古琴艺术流传下来，这个情况，与潮州几乎妇孺老少皆知有二四谱的情况相去万里。

（3）现存的二四谱曲有百首以上，未见有人能在古琴上如谱演奏。

（4）古琴的音域极宽，常用可达三个八度，而二四谱只有一个八度加一个音，试想用这个谱如何去表现丰富多彩的古琴艺术?!

（5）古琴的七个空弦音只是二四谱的“轻三轻六”音阶，对其他调体变化又作何解释，谁在古琴艺术中见过“轻、重、半、五”等乐学现象呢?!

可见硬将二四谱和古琴捏在一起，未免过于牵强。

2. 古筝谱说

持此说法及信此说法的人不少，因为二四谱的“轻六”音阶，正合乎古筝的空弦音，另外，古筝左手按弦的轻、重变化，正合乎“三、五、六”的轻、重、活变化，所以可以非常直观地把二四谱与古筝联系起来。

但是如果能深入调查和研究，二四谱为古筝谱说也根本无法立足。

（1）至今潮州能见到的“筝诗”、“筝劲套”、“筝软套”等古筝专用谱，都是用“工尺谱”记写的，未见过一份用二四谱记写的筝谱。

（2）现存的二四谱曲，如果照谱在古筝上弹奏，很多句逗都不符合潮州筝的指法特点，没有潮州筝的风格味道。从未见一位筝家按二四谱来演奏。

（3）古代的十三弦筝，音域也有二个半八度，其中潮州筝常用的应音“合六”、“四五”、“上仕”、“尺伬”、“工仜”、“六伬”、“五伍”、“仕仩”等，二四谱根本无能记述，这也就是至今未见二四谱记写的筝谱的原因。

（4）任何乐器谱都是为了表明乐曲的音响和乐器的演奏法的，器上有一个音位和音响，谱上必有一个明确的符号来表示它，这是古今创制乐谱的必然法则。用“二三四五六七八”七个数字，是无法表明十三根弦及其音响的。有一个说法，认为：

表3

筝的弦序	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	十一	十二	十三
二四谱名	（不用）	二	三	四	五	六	七	八					
							二	三	四	五	六	七	八

即第一弦不用，从第二弦起至十三弦，正好分成两套二至八的音阶，其中“七八“是”二三”的高八度。

其实这个说法不符合潮州音乐的实际情况。其一，潮州筝没有第一弦不用的习惯，十三弦已经不大够用，再去掉一弦就只有十二弦了，从来没有这种情况。其二，这样分成两组，那么二四谱上任何一个谱字都要代表两根弦，那“二”究竟是第二弦还是第七弦，“七”究竟是第七弦还是第十二弦？全都不明确。其三，照这样分，二四谱上的“七八”是“二三”的高八度音，那么，潮州有“轻三”、“重三”，必然也有“轻八、重八”了，但从来没有“轻八、重八”，不管在哪种调体里，“八”都作 la 音，从不作 si 音。如：

谱例2　《寒鸦戏水》（重三六）

八 八 八 | 七 八 七 六 | 五 五 六 | 五 五
6 6 6 | 5 6 5 4 | 2 2 4 | 2 2 | ……

谱例3　《柳青娘》（活五）

五 七 六 | 八 八 | 七 | 六 七 五
2 5 4 | 0 6 6 | 5 - | 4 5 2 | ……

（5）时至今日，即使请一位识二四谱的筝家，让他用二四谱来记写筝曲，他也无能为力，因为二四谱的九度音域与古筝的音域相距太远。

所以二四谱为古筝谱说确实不切实际。但是现在许多人莫名其妙地附和此说，甚至有把此说作为定论的口气，更使谬种流传，贻误后代。

3. 弓弦乐器谱说

笔者认为与其说二四谱是古琴、古筝谱，不如说它是弓弦乐器谱，更有根据些：

（1）二四谱所记写的乐曲，一直都是作为潮州弦诗乐的基本谱，也只存在潮州弦诗乐这种形式之中。

（2）由二四谱所产生的调体变化，也只存在于潮州弦诗乐之中。

（3）现存的二四谱曲都可在潮州二弦和其他弓弦乐器上演奏。

（4）二四谱记写的曲谱，名为“弦诗”，“弦”字在潮州即指弓弦乐器，“弦诗”即是弓弦乐器的诗谱。名字已经道明它的身世了。

（5）据前辈老艺人说，“轻、重三六”的“轻、重”，是“轻读”、“重读”之意。昔时艺人强调读谱，学弦乐先学读弦诗。

（6）潮州俗语把“活五”叫“揪（音 qiou）五”。“揪”是弓弦乐器的按弦手指在弦上作上下来回揉擦之意。所以这个“揪五”与古筝的按弦无关。

（7）潮州二弦的前身是唐宋的奚琴，这个乐器传到潮州，不应迟于明代。在明代出土的潮州戏文描写潮州的情景，有“琴弦笙筲，闹满街市”、“处处弦歌景色新”等句，说明当时潮州弓弦乐器已相当流行。

（8）潮州二弦演奏古曲都可用一个把位来完成，其音域正好是二四谱的音域。如下图：

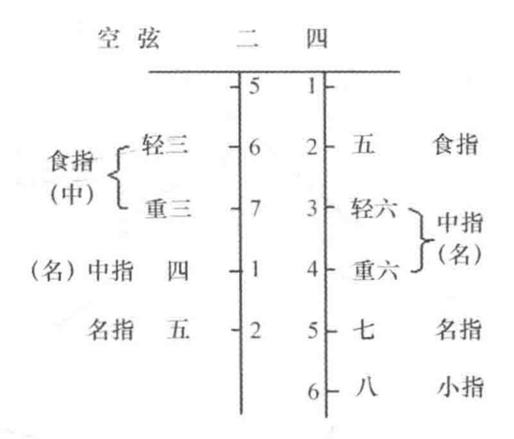


图1 潮州二弦音位图

(9) 潮州二弦定音为"二四",与二四谱定名相同,这绝不是偶然的巧合,这两个音是潮州弦诗乐的"徵、宫"两音,是乐调中的骨干音,也是比较稳定的音。昔时乐论有"宫徵皆不成不可为调"之说。这也说明二四谱与潮州二弦之内在联系。

(10) 从潮州二弦音位图上,可以看到"八"只有 la 音,因为二弦用原把移指法,小指只能按到 la ,不可能按 si 音。如果在古筝上,就解释不了何以"八"没有"轻八、重八"了。

以上各点,是笔者曾经认为二四谱可能是弓弦乐器谱,并以兹推翻古琴、古筝谱说的理由。不过近来笔者的研究又比较倾向于二四谱可能不是某种乐器的乐谱,而是古代有诗、歌、乐、舞的"乐"的乐谱的推想。因问题联系到工尺谱,所以连同它的音律、调门、板式、节奏、解读及发展等到问题,都在后面与工尺谱一起阐述和探讨。

二、潮州工尺谱

此处特称"潮州工尺谱",因为工尺谱在国内各地有多种形式,而潮州的工尺谱受到二四谱的同化,与其他乐种的工尺谱有所不同,故此特加"潮州"二字。

(一) 工尺谱的历史

直到现在为止,可以见到的最早工尺谱是敦煌乐谱。这些谱是五代后唐明宗长兴四年(933)所抄写的,它应该是唐代(618—907)时期的乐谱。

廖辅叔在《中国古代音乐史》中写道:"据现在所知主要是一些曲谱和曲子

词。这些作品最早的当在武则天时期（685—704）。其中调名如《风归云》《天仙子》《竹枝子》《洞仙歌》《破阵子》《浣溪沙》《柳青娘》《倾杯乐》等十三首均见崔令钦《教坊记》。崔令钦是唐玄宗、肃宗时人，即八世纪的中叶，可见词在盛唐之前已在民间流行。”“曲子的词牌已见于《教坊记》，可见它是歌曲的歌词。这些曲子主要在唱，也有兼舞的，敦煌卷中除工尺谱一卷，载有《倾杯乐》《西江月》《心事子》《伊州》《水鼓子》《长沙女引》等八谱之外，尚有舞曲两卷，载《遐方怨》《南歌子》《南乡子》《双燕子》《浣溪沙》《风归云》等六谱。”

宋代陈旸（约1101）所著《乐书》卷一一九记有：“御制《韵乐集》中，有正声翻译字谱。又令钧容班头任守澄并教坊正部头花日新、何元善等注入唐来燕乐半字谱；凡一声先以九弦琴谱对大乐字，并唐来半字谱，并有清声。”

同书卷一一〇，觱篥条注：“今教坊所用上七空，后二空，以‘五凡工尺上一四六勾合’十字谱其声。”

杨荫浏先生在《中国音乐史纲》一书（258页注释）中写道：“教坊正部头花日新等所注燕乐半字谱，很可能，就是教坊觱篥上所用的工尺字谱。这种谱，据陈旸的说法，是唐朝传下来的。”

以上的史料和论断，说明工尺谱从唐代就有了。至于工尺谱如何产生的，至今有两种推断：

一是认为，在周隋间，龟兹音乐家苏祗婆带来工尺谱之前身——半字谱，即龟兹琵琶谱；

一是上海音乐学院陈应时教授在《工尺谱字原理之猜想》① 一文中，提出工尺谱字来自音律的尺寸长度之推断。这两种推断目前尚无法确证。

（二）工尺谱的读写

表4

谱字	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五
别写		士	一	生			反		
				（广州）					
读音	ho	si	yi	shang	che	gong	fan	liu	wu
		xi		xiang			huan		
		（广州）		（潮州）			（潮州）		
相当音高	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	1	2	3	4	5	6

① 陈应时：《工尺谱字原理之猜想》，《民族民间音乐》，1985年第3期。

上表“相当音高”一行，是借用简谱来表示，潮州的工尺谱与二四谱都是七平均律，所以也要用七平均律的观念来看这简谱。

昔时的工尺谱、二四谱与中文一样，书写方式都是竖行从右至左，现在为了与简谱及中文新的书写方式统一，也改用横写从左至右。

原始工尺谱与二四谱一样，都是九度的音域。此后乐器的音域发展了，潮州的工尺谱的音域也随之发展，如在工尺谱字上，用“亻”偏旁表示高一个八度，用“亻丨”或“彳”偏旁表示高两个八度；用“厂”偏旁表示低一个八度，用“⺁”偏旁表示低两个八度等。这样工尺谱的音域就扩大到五个八度多，成为厣𠩄厄厈厡厈凨厣𠩄厄厈厡厈凨 合四乙上尺工凡六五亿仕 伬仜 仉 伩伍 亿 仕 彳尺 彳工 彳凡等。这是潮州的工尺谱，国内还有其他的表示方法。

工尺谱是用普通话来唱念的，而且几乎全国各地都有，由此推知它是外地传入潮州的乐谱。但到潮州以后，又受到潮州语言和音乐的影响，起了一些变化。比如“上”应该读“shang ”，在潮州却读为“xiang”，“凡”应该读“fan”，潮州话没有“f”这个声母，故读成“huan”。

音乐中的音按照一定的律制，每个音都有一定的音高。如十二平均律的 a^1，其频率是440Hz。在视唱练耳课中，老师要求学生，每个音要准确地唱出来，一个音从头至尾都是一个频率，一个高度，不能有变化。这是训练学生掌握音准的需要。

在建立了律制的音准观念之后，更高的要求是如何给每个乐音加以润饰，如何使乐音变得具有生命力。每个乐音都具有生命活力，成为有生命的细胞，那么整个音乐就具有生命活力。乐音的生命活力，来自于微妙的音高和强弱变化。中国传统音乐特别强调这个方面，中国民间乐谱也充分体现这种特色。

传统采用吟背谱教学，强调对乐谱要吟诵嚼味，只有把基本谱背下来，吟唱出味道来，使乐曲入心，得之于心而后寓之于手，这样演奏（唱）出来的音乐，才是心灵的声音，才能感动人。凡是能动人的音乐，其乐音都不是机械频率。

潮州民间艺人强调要“一音三韵”，如唱“二”，要唱成“日 - 依 - 二”；唱“四”，要唱成“思 - 依 - 四”；唱“工”，要唱成“gong - o - ong”；唱“六”，要唱成“liu - i - iu”等，每个音有音头、音腹、音尾。在这头、腹、尾三部分中，就有不同的音高和强弱变化，用这种微妙的音高和强弱变化，构成乐种的风格特点，也使每个乐音具有生命活力，使整个音乐具有生动的形象、神气和深刻的意境。传统中把这叫作“神韵”。

（三）工尺谱的潮化

潮州工尺谱有一个特殊现象，就是“四”字分“轻四”和“重四”。本来工

尺谱“合四乙上尺工凡”七声俱全，但是潮人在工尺谱的运用中，经常不用“乙”字，而用“四”字重读来代“乙”。潮州的弦诗乐谱，不论用什么谱式记写，也一定要把“轻、重、半、五”等调体标注上。所以读潮州工尺谱时，一定要关注调体，对“四”字分辨是轻四还是重四。

谱例4 《梳妆》（重六、三板）

上 四 上 合 上 四 上 尺 四 上 尺

1 7 0 1 5 1 7 0 1 2 7 1 2……

上例的“四”本来都应作“乙”，但潮州工尺谱在重六调中偏不用“乙”，而用“重四”。

在活五调中也一样，上面的曲例也可以唱成活五，只要把“四”音唱成下回滑音，将“尺”音稍升高并作较大的颤动就成了，谱面上基本一样。又例如：

谱例5 《小花仔》（活五、二板）

合 合 合 四 上 四 尺 尺 四 上

5 5 5 7 | 1 － | 7 2 2 7 | 1 － |……

轻六和轻三重六调中的“四”没有什么变动，一般要注意重六和活五。这种轻重四的现象，分明受潮州二四谱的影响，把二四谱的轻重三演绎到工尺谱就变为轻重四了。

为什么没有把二四谱的轻重六，演绎到工尺谱变为“轻重工”呢？这个问题笔者尚未深入研究。

由于潮州工尺谱受二四谱的同化，出现轻重四的乐学现象，我们可以推知潮州必定先有二四谱，工尺谱是次后才传进来的。如果先有七音齐全的工尺谱，就没有必要去创造五声音阶的二四谱了。现在根据二四谱是用潮州方言唱念的，而且只在潮州发现，而推断二四谱为潮人所创设。如果我们把思维再推进一层，据许多语言学家研究，潮州语言中保留了许多中国古音，假若这二四谱带着中国的古音从外地传入潮州，并且只在潮州保留下来，那么，这二四谱就是中国最古老的乐谱了。中国的音乐，也是先有五声音阶，后来才发展六声、七声的。直到现在还是“宫商角徵羽”为“五正声”，其他为“偏音”呢。可见，假若二四谱在其他地方创造，它也应该先于工尺谱，这个推断一般是有道理的。那么，二四谱

很可能是唐以前的乐谱了。

如果是这样，笔者又推断这二四谱不但绝不可能是古琴或古筝谱，或许也不是某种弓弦乐器的乐谱，而是中国古代“乐”的乐谱。古代的“乐”，是包含有诗、歌、乐、舞的综合形式。古代的器乐与声乐是紧密结合在一起的，其音域也正是二四谱的这个音域。由于这种五声音阶乐谱在表述六声、七声音阶的音乐上受到限制，所以后来又发展了工尺谱这种七声音阶乐谱。开始创制的工尺谱从“合至五”也是承袭二四谱的音域，它对二四谱的发展只在于把“轻三、重三、轻六、重六”这几个音予以分别表述，使三六两音在轻重同时出现时有办法表述，因此可以适应六声、七声的音乐而已。此外，工尺谱还承袭了二四谱两个清音用不同谱字的表述方式，即二四谱的清二用七，清轻三用八；工尺谱的清合用生殖六，清四用五，使后来工尺谱音域扩大时，这两个音的再高八度和再低八度不能统一。如再高八度用⿰亻六伍、⿰彳六⿰彳五、而再低八度却用⿸厂合⿸厂四、⿸厂⿸厂合⿸厂⿸厂四等。

总之，笔者现在比较倾向于二四谱是古代“乐”的乐谱。这是一个很有趣味又很有学术研究价值的问题，在这里提出来，供学者进一步研究。

三、潮州民间乐谱的音律

要吟唱和演奏二四谱和工尺谱，就碰到潮州音乐的音律问题。

潮州音乐的音律，以前都是用七平均律的。

笔者坚持这个观点，是因为至今没有充分的理论根据能推翻以下的事实：

1. 昔时潮州音乐用的是一套七平均律乐器，这是无可争辩的事实。

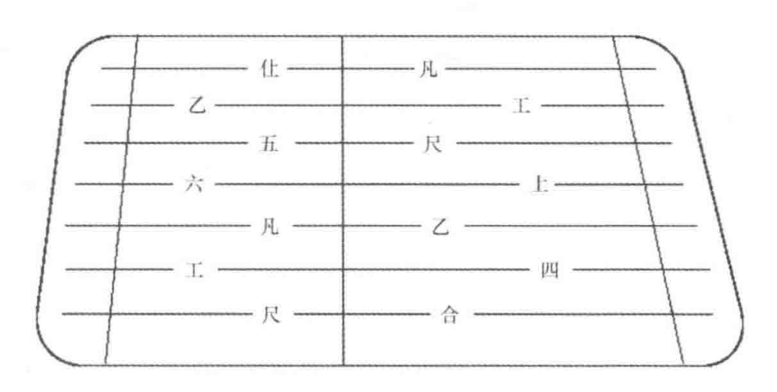


图2

这个琴上下马为二度全音关系，梯马左右为五度关系，要调到全盘琴弦的二度、五度、八度都能谐和，并且能在这个琴上转七个调门，只能是七平均律。艺人调琴时，是以每相邻的三个音都用首调的“上尺工”观念来向上调的。

其他如秦琴、月琴、琵琶、阮等品马乐器，均在八度之内按等比例距离安上七个品；管、箫、笛等则均距离开孔。所有这些，都是不容争议的七平均律乐器。

2. 谱式中都是八度之内只有七个谱字，代表七个音，再没有其他大小音程和半音升降的符号。

3. 转七个调门，再转则周而复始。在潮州音乐中，尤其在寺堂乐中，这种转调用得特别多，而且至今还存活着。

4. 在民间艺人的观念中，从来只有七个全音观念，根本没有半音升降及大小音程的观念。

5. 在任何一件定品码的乐器上，要能转出七个调或十二调，只能用七平均律或十二平均律。用不平均的乐律都不可能做到的。

一提七平均律，一些人就要用绝对准确的律制观念来思考问题，所以产生许多无谓的争论。争论的问题不在律上，而是思维方法问题。一些人总是不切实际地认为音乐上的每个音，都是从头至尾稳定不变的某一个频率，而且一定合乎某一律制。这些人只知纸上谈兵去研究律，根本不知律在音乐实践中的现状。

在音乐实践中的律是活的。在演唱中，每一个乐音的音头、音腹、音尾都有许多润饰性的微妙音高变化和强弱变化；在演奏中，左手按弦的轻重变化，以及揉、滑、推、挽、搔、打、虚、实等手法；右手弹奏或弓法的力度变化和运弓长短流转等法门，都会使乐音产生微妙的音高变化和强弱变化。这些变化正是创造乐音的生命活力、塑造音乐形象的需要，也是使音乐能够动听和感人肺腑的源泉。杨荫浏先生介绍过第一台试制的电子琴，因为频率太准，所以发音不好听。我们进录音棚也可以知道，如果乐音的频率太单一，发音干巴巴，不好听，所以要求加大点“混响”。

关于七平均律的美学依据及其哲理、实用价值等，在拙著《潮州音乐研究》及其他有关论文中已谈得不少，此处不复赘述。

四、潮州民间乐谱的节奏

二四谱和工尺谱都属音乐的本体谱，这种谱只把音乐本体的基本音高和节奏予以表述。

二四谱和工尺谱对节奏的表述有如下各项：

（一）板

音乐中强弱的周期性变化现象，称为板。一次强弱周期称为一个板，相当于简谱和五线谱的一小节。落在每板强拍上的音，称为板字音或板字。在乐谱上用符号标出板字的位置叫作点板。板是民间乐谱最基本的节奏单位，也是音乐的根本规律，所以有不符合这种规律的，就叫作“撞板”。生活中引申到办事不合规律也叫“撞板”。

板分为下列四种：

1. 实板——或叫正板。板的拍子落在实音上，称为实板或正板，实板的符号，通常都用毛笔在板字音旁点一点，或是打个×，比较考究者则用小竹管子点上红朱印油，盖出一个小圆圈。现在改用横写，点板就用顿号点在板字的正上方了。（本文以下均用横写叙述）

2. 腰板——也称底板或落后板。板的拍子落在前一音的延长音或休止符上，称为腰板。腰板的符号用 ㄴ，因为它的拍子不落在实音上，所以腰板下面没有音符。

3. 赠板——一些速度很慢、音又较多的板，一般处理成每板八拍，其第五拍处于次强位置，称为赠板。这种记谱法在潮州极少用，只是用于记详订谱，以及后来用简谱来演绎古谱时才用到，多用于潮阳笛套乐的古曲。

（二）眼

每板之中弱拍部分称为眼，有实眼和腰眼。

1. 实眼——眼的拍子落在实音上，称为实眼，其符号用・，标注于音符正上方。

2. 腰眼——眼的拍子落在前一音的延长音或休止符上，称为腰眼或底眼、落后眼。其符号用 ㄴ（比腰板小些）。

（三）空隙

民间乐谱用乐句的长音来断句，在书写时，断句的地方就留下一点空隙，表示这个音的时值相对延长。这样空隙也成为一种时值符号。如：

谱例6 《水底鱼》（轻六、三板、12板）

五六 五 六 工 尺 尺 六 凡 工 尺 上 尺 上 四 尺 乙 四 合
6 5 0 6 5 3 2 2 5 0 4 3 2 1 2 1 6 2 7 6 5

（四）小字

民间乐谱也有把某些谱字写小一点，表示其时值相对短些的。

如：

谱例7 《九连环》（轻六、二板、20板）

上 四合 六 工 | 尺 | 六 六五 四 上 | 尺 上 乙 四 | 合
1 65 5 3 | 2 – | 5 56 6 1 | 2· 1 7 6 | 5 – |……

（五）延长号

民间乐谱在散板中常用……，这个符号叫延长号，它在谱中不是省略号，而是把前面的音或某种音型予以反复延长。如：

工工工工…… 是把前面工音延长。

工六工六工六…… 是把前面“工六”的反复予以延长。

工六工尺工六工尺工六工尺…… 是把前面的“工六工尺”音型的反复予以延长。

五、民间乐谱的板式

区分不同节拍型的板的格式，称为板式。

潮州民间乐谱的板式，有以下六种：

（一）散板

没有周期性的强弱拍子变化，其音的长短虽有一定的相对比值，但也比较自由，这种乐段称为散板。散板以“散”字起笔的“艹”作符号。大概古时对散板尚没有起名，20世纪以来的外来乐谱对此也尚未有符号，所以中国的乐人才发明了这个带中国特色的符号。

散板是无板无眼的板式，如：

谱例8 《前庭花》（潮阳笛套乐）

尺 上 工 尺 …… 上 尺 工 六 尺 六 凡 工 六 尺 ……
（自由节奏）
2 1 3 2 …… 1 2 3 5 2 5 4 3 5 2 ……

上例用工尺谱和简谱对照，记录潮阳笛套乐《前庭花》的引子。实际上对这种自由节奏的散板乐段，任何乐谱都无法如实地表述，使第二个人看到乐谱就可以重现音响效果。一般说来，上例乐句开头总是由慢起而趋于稍快，结束时总是放慢而后延长，拍子也比较自由，这些姑且勿论。如何表述这散板的拍子，目前世界上好像尚未解决。

潮州大锣鼓的锣鼓乐段，也是没有周期性的强弱变化，所以在记谱时，我们也以散板来处理它。但是潮州大锣鼓的每一拍的概念是很明确的。这里也碰到如何表述它的拍子的问题。

其他的潮州音乐，借用现代简谱来演绎，多数以四分音符为一拍，比如$\frac{2}{4}$这个符号，表示“以四分音符为一拍，每小节两拍”；又$\frac{1}{4}$是表示“以四分音符为一拍，每小节一拍”；依此类推。笔者主张用$\frac{0}{4}$这个符号，表示“以四分音符为一拍，没有分小节”这个基本内容。这样简谱和线谱上就有散板的拍子概念和符号了。

其实，当我们在上例《前庭花》以及很多其他散板的记谱中，脑子里都是以“四分音符为一拍”的。潮州民间乐谱没有把谱字分为什么音符，并且以此来表述音符的时值，但当我们借用现代乐谱来演绎它时，它很自然就纳入这种表述范畴里面。由此我们也发现外来谱尚有不足之处，故有$\frac{0}{4}$这个板拍符号的创设。

（二）三板

每个板都是一个拍子，有板无眼的，而且多为实板起句的，称为三板。相当现代所说的$\frac{1}{4}$拍子。民间音乐的快节奏多用这种板式。如：

谱例9 《景春萝》（轻六、三板、24板）

$\frac{1}{4}$
工尺 工六 工尺 工 | 四上 四上 工上 尺 | 上尺 工六 工尺 上
32 35 32 3 | 61 61 31 2 | 12 35 32 1

四上 四上 工上 尺 | 六工 尺 四上 尺 | 六六 上 合四 上
61 61 31 2 | 53 2 61 2 | 55 1 56 1

三板每板都是强拍，但每拍之中，前半拍为强位，后半拍为弱位。

（三）拷拍

每个板都是一个拍子，有板无眼，而且多为腰板起句，节奏断续起伏的，称为拷拍。相当于$\frac{1}{4}$拍子，多后半拍起句的。如：

谱例 10　《玉壶买春》（轻六、拷拍、48 板）

$\frac{1}{4}$

尺 上 尺 上尺 工工 六 六 上尺 上上 上 尺工上上
0 2　0 1　0 2　1 2　3 3　0 5　0 5　1 2　1 1　0 1　0 23 1 1

合士上上 尺 四上尺 四上尺 工 尺上 尺 工 工工 尺 上尺 四四……
0 56 1 1　0 2　0 61 2 61 2 3　2 1　0 2　3　3 3　0 2　1 2　6 6……

拷拍的节奏型，改变了三板的强弱位置。后半拍起句的形式，使后半拍变成强位。

（四）二板

每个板中有一个强拍和一个弱拍形成一个周期的节拍型，即一板一眼周期性反复的板式，称为二板。二板一般演绎为现在的$\frac{2}{4}$拍子，其强弱周期为：

板　眼
强　弱

如：

谱例 11　《双和睦》（重六、二板、32 板）

$\frac{2}{4}$

…… 六六 | 凡六 尺凡 | 六乙 五六 | 凡六 五凡 | 六 尺 | 六 尺 |
…… 5 5 | 4 5 2 4 | 5 7 6 5 | 4 5 6 4 | 5 0 2 | 5 0 2 |

六尺 六尺 | 六 乙乙 | 四尺 乙四 | 合合 四上 | 尺 合 | 尺 合 |
5 2 5 2 | 5 7 7 | 6 2 7 6 | 5 5 7 1 | 2 0 5 | 2 0 5 |

尺合 尺 凡 | 上四 上 | 尺凡 六 | 六 上 | 尺 ||
2 5 2 4 | 1 7 1 | 2 4 5 | 0 5 0 1 | 2 - ||

潮州弦诗乐的头板曲，演奏进入催奏时，自然就进入二板。如：

谱例 12　《寒鸦戏水》（重六、头板）

六　凡六五凡 六 凡六 五 六 | 凡 六 尺 六 凡 | 六 凡六五 六 凡六工 | 尺 上 四 上工 尺
5　4564 5 45 6 5 | 4 5 2 5 4 - | 5 456 5 453 | 2· 1 7 13 2 - |

这两句入催奏时就奏成：

谱例 13

5646 5565 | 4525 4546 | 5646 5643 | 2171 2326 |

除了头板入催有这种板拍变化外，其他板式入催时，其板拍都不变。

（五）头板

每板有一个强拍和三个弱拍而形成一个周期的节拍型，即一板三眼周期性反复的板式，称为头板。在三个眼拍之中，第二眼相对稍为强一点，所以有时也叫做次强拍。其强弱周期为：

丶	·	·	·
板	眼	眼	眼
强	弱	次强	弱

这些板眼有时也会出现腰板或腰眼。

谱例 14　《柳摇金》（外江、头板、60 板）

工尺工　六工 尺工六 工尺 上尺 四　工上尺 工五六 工上 尺　工尺上 四尺 上　四 尺
上尺　四上 合四合　工　尺 上尺 四上 尺　四上 四　上工 尺　尺工 尺上 四四上 尺　乙尺
乙四 合工合 四　工六 尺 尺工 五工五 六　工工尺 上尺 四上 尺　六工六 尺　工五工五
六　凡 工凡 工尺 上尺 四上 尺　……

（六）加赠板

有些乐曲的速度极慢，每板之中的乐音又较多，这样记成一板三眼每拍的时值很长，经常把它处理成两个一板三眼合成八拍的一个板，称为加赠板。其中第一拍叫正板，第五拍叫赠板。其周期性强弱变化及符号如下：

	正板	眼	眼	眼	赠板	眼	眼	眼
实板实眼：	丶	·	·	·	x	·	·	·
腰板腰眼：	└	└	└	└	1x	└	└	└
	强	弱	弱	弱	次强	弱	弱	弱

谱例 15 《将军令》（潮阳笛套乐）

× └　· ·　、└ └ └× └　· ·　、└ └ └× └　· ·　、└ └ └× └　· ·
六　工 五乙五 六　　工　五 六工尺 上　　上　四 尺工五 六　　六　工 五乙五
、└ └ └× └　· ·　、└ └ └× └　· ·　、└
六　　凡　五 六工六 尺　　尺　六 工尺上 四 ……

加赠板演绎为简谱或五线谱，一般都译为$\frac{8}{4}$拍子。

以上各种板式、板、眼、小字等的组合，已经可以把乐谱记得很详细了，学者可据上述办法自行推敲演习，此处不另赘述。

六、潮州民间乐谱的调门

调门，也叫调高，有时简称调，专指曲调所处的绝对音高。

音乐是由许多个乐音组成的，把某一乐曲的音按其高低次序排列起来，叫作音阶。

在一组音阶中，各音之间都有一定的音高距离，这种音与音之间的距离，叫作音程。

音程是音与音之间的相对高度。

一组音阶中，各个音处在什么高度，我们只要知道其中的一个音的绝对高度，就可以通过各种音程关系，求知其他各音的绝对高度。这个具有代表

性的音，中国常用“宫”（即 do）音作代表，宫音处在什么高度，就叫什么宫调。

衡量音的高度的尺度标准称为律。

中国古代就制定有十二个律，其名称：

黄钟　大吕　太簇　夹钟　姑洗　仲吕　蕤宾　林钟　夷则　南吕　无射　应钟

音阶中的宫音，对上这十二律中哪一个，就叫什么宫。对上黄钟，就叫“黄钟宫”，对上仲吕，就叫“仲吕宫”等。

现代国际通用十二平均律，制定了：

C、$^{\sharp}$C（$^{\flat}$D）、D、$^{\sharp}$D（$^{\flat}$E）、E、F、$^{\sharp}$F（$^{\flat}$G）、G、$^{\sharp}$G（$^{\flat}$A）、A、$^{\sharp}$A（$^{\flat}$B）、B 等十二个半音，并规定 A 为标准音，其绝对音高为 440Hz。一般用乐调的 Do 音为代表，Do 对上 C 的，简谱就要写成 1 = C；Do 对上 D 的，简谱上就写成 1 = D。一般潮州弦诗乐常用（1 = F）即四孔这个调门。此外还有各种反线的调门。

潮州的二四谱、工尺谱却以七平均律为基础，所以只有七个谱字七个音和转七个调门，这些调门的名称、相当音高等如下表：

表 5

国内通用名	潮州俗名	相当音高	各调工尺谱音高（七反）对照						
尺字调	一孔调	C	六	五	乙	上	尺	工	凡
小工调	二孔调	D	凡	六	五	乙	上	尺	工
凡字调	三孔调	$^{\flat}$E	工	凡	六	五	乙	上	尺
六字调	四孔调	F	尺	工	凡	六	五	乙	上
正工（五字）调	五孔调	G	上	尺	工	凡	六	五	乙
乙字调	六孔调	A	乙	上	尺	工	凡	六	五
上字调	七孔调	$^{\flat}$B	五	乙	上	尺	工	凡	六

这些定调法一般以曲笛开三孔作“上”音，对上“小工调”，其他各调以小工调为基准，每个调门的“工”音对上小工调的什么音，就称为什么调。这从上

面的表上也可以看清楚，所以表上专门把小工调各音，以及各调的工音写作黑体字。潮州的俗名也是以管乐器开几孔为宫音来定调名的。

由于管乐器在制作上，音准不大保证，而且吹奏时的用气力度对音准也有影响，所以此后许多戏班和音乐团体有用钦仔（即凸脐锣）来做定音标准。一般都把钦仔定 F 调的工音，即相当于 A 音。

潮州弦诗乐常用四孔调；外江乐常用五孔、六孔调；大锣鼓各套曲牌所用的调门不同，四孔、五孔调较多用，其他各调均有用；寺堂乐则七种调门都有用，而且各曲的调门没有固定。

寺堂乐向来没有乐谱，及至近年我们才记录整理出版了《潮州禅和板佛乐》，也无法给予各曲定调门，因为同一首曲各人唱的不是同一个调门，同一人不同时间唱的也不是同一个调门。

七、对只点板的民间乐谱的读法

前面所举曲例，凡点上板眼的，已经很容易读了。但潮州旧时的民间乐谱，绝大多数都只点板没有点眼，有空隙断句，连小字也很少有，这种谱，对一板之中谱字较少的，还容易读，如果一板之中谱字较多，就很难顺利地唱读了。

由这种情况推断，可能古时的乐谱，相传只有点板，其他就靠师承口传心授了。这点眼和小字的办法，可能是后代才发明的，所以潮州的许多古谱没有这些东西。前面许多点眼及有小字的谱例，不是照古谱抄录的，而是笔者为了阐发民间乐谱的表述方法而加上去的，是假古董，请不要误会。不过话还得说清楚，这些点眼和小字等中国记谱法，虽不是上古的东西，即使是清代的东西，当时的假古董现在也变成真古董了。大概比较详细的记谱法，在宋明代就已经大体完备了。所以还可算是古董。

下面列表说明每板不同音数的一般解读方法。

表6　潮州民间乐谱解读一览表（以工尺谱为例）

每板音数	原谱	头板	二板	三板
一音	上	1— — —	1—	1
二音	上 尺	1—2—	1 2	1 2
	上　尺	1——2	1. 2	1. 2
	上尺	1 2——	少有	无
三音	上 尺 工	1 2 3—	1 2 3	1 2 3
	上 尺工	1—2 3	1 2 3	1 2 3
	上尺 工	1 2—3	1 2 3	1 2 3
四音	上 尺工六	1 2 3 5	1 2 3 5	1 2 3 5
	上 尺工六	1. 2 3 5	1. 2 3 5	1. 2 3 5
	上尺工 六	1 2 3. 5	1 2 3. 5	（以下少有）
五音	上尺工六尺	1 2 3 5 2—	1 2 3 5 2	
	上尺工六尺	1 2 3 5 2	1 2 3 5 2	
	上 尺工六尺	1. 2 3 5 2	1. 2 3 5 2	
六音	上工 尺工尺上	1 3 2 3 2 1	1 3 2 3 2 1	
	上尺工尺工上	1 2 3 2 3 1	1 2 3 2 3 1	
	上尺工六尺上	1 2 3 5 2 3	1 2 3 5 2 3	
	上尺 工尺工上	1 2 3 2 3 1	1 2 3 2 3 1	
七音	上尺工 尺工尺上	1 2 3 2 3 2 1	1 2 3 2 3 2 1	
	上尺工六工尺上	1 2 3 5 3 2 1	1 2 3 5 3 2 1	
	上尺工六尺 工尺	1 2 3 5 2 3 2	1 2 3 5 2 3 2	
	上尺 工尺工尺上	1 2 3 2 3 2 1	1 2 3 2 3 2 1	
八音	上尺工六尺工尺上	1 2 3 5 2 3 2 1	1 2 3 5 2 3 2 1	
备注	此表只能举些例子，不能尽其所有，归根到底还得靠师承，特注之。			

八、潮州民间乐谱的速度

中国的民间乐谱，一般都没有标注速度。

吃洋饭的人指责这是“落后”，从死谱的角度来看，这的确不明确，一曲上手，到底要用什么速度来演奏，没有标明，无从下手。

但从活谱的角度来看，这却正是中国人灵活的科学性的表现。对于演奏技艺高超、造诣深、节奏感强的人，演奏开始时，他们可把速度放得很慢，加进较多的花音，对每个乐音进行润饰塑造；还可以进行各种变奏，逐渐加快速度，减少花音，进行催奏，把乐曲推向高潮，创造出有神韵、有气质、有血有肉有骨骼的

活生生的音乐来。而对于技艺一般，或是初入门的学子来说，也可以按这简约的乐谱，用中快的、力所能及的速度进行演奏。这样各得其所，适应面极广。

如果硬要标注上速度，就把乐谱定死了。而且到底要用哪个速度才合适呢，根本无所适从。

当然，现在订制那些曲调比较稳定的民间乐谱时，有时我们也把速度标注上去。但这些都只是一个大概的指标而已，不要把它看得太死，如果把音乐僵化了，那就是大大的不科学！

九、潮州的锣鼓经

我国的打击乐器，历史悠久，种类繁多，形式活泼，音响动人。

什么时候开始有打击乐器谱，现在尚未能说清。1975 年在潮州西山溪明朝墓葬中，出土有手抄古本《刘希必金钗记》戏文，卷末题有“宣德七年六月□日在胜寺梨园置立”字样。抄本卷后附有用官话唱念的《三棒鼓》《得胜鼓》等锣鼓经。

明宣德七年即 1432 年。

潮州的戏剧，多系宋元南戏发展来的。剧本更是宋元的遗作不少。估计中国的锣鼓经应该在宋代就有了。

潮州的锣鼓经，有实物证明的，自明代就有了，一般上推到宋代是不会过分的。

锣鼓经是用一些象声字，简单地把锣鼓的基本音响记录下来的文字谱。由于潮州地方语各地略有差别，所以用于谱写锣鼓音响的字也略有差别，但一般潮州方言区内都可读懂。潮州大锣鼓的打击乐器配备比较齐全，演奏技艺也比较复杂高深而富有章法。除大鼓之外，还有大锣、大钹、小钹、亢锣、月锣、深波、苏锣、钦仔等。

一般潮州大锣鼓的锣鼓经如下：

壮	读 zha	大鼓与全部铜器一齐响击
乔	读 giao	大锣响击，有时也加其他锣器
晴	读近 zhai	大锣、大钹同时响击
仓	读 chang	除大锣以外，其他铜器同时响击
仄	读 ze	鼓与铜器同时闷击
冲	读 chong	深波单击，有时加苏锣、钦仔
青	读近 cai	亢锣、月锣、小钹同时响击

查　读近 ce　　　大钹单击，也有写作册
丁　读近 dai　　亢锣或月锣单独响击
七　读 qi　　　　小钹单独响击
匡　读 kuang　　苏锣单独响击
空　读 kong　　钦仔单独响击
乾　读 king　　深波或大锣响击锣沿
乙　读 yi　　　　代表休止，所有乐器不响
告　读 gao　　　大鼓击鼓沿，或手板单击
珍　读 diang　　大鼓击单鼓边
咚　读 dong　　大鼓响击鼓心
弄　读 long　　加倚音响击鼓心，或滚奏后的落音
兵　读 bong　　双槌同时分击两鼓边
多　读 de—　　双槌同时滚奏响击鼓心或鼓边
良　读 liang　　加倚音响击鼓边，或滚奏后的落音
主　读 zu　　　　大鼓闷击鼓心
哲　读近 dia　　大鼓闷击鼓边

上面这种锣鼓经念谱，有的可以点上板，但很多都没有点板，都用散板和自由节奏，所以得靠师承，只有跟过师傅学习，再用这种锣鼓经来帮助记忆。但是这种谱非常形象，只要学习过，听过音响，再来看这种谱，就非常易记忆，形象很生动。所以一直流传下来。

此后，在学习了简谱之后，也有借用简谱表示节奏的方法，在锣鼓经谱字下方加横线来表示节奏。

如：

谱例 16　《细锣火炮》（潮州大锣鼓科介）

珍冬　仓冬仓　多　仓查　仓查　仓查　仓查……仓　弄冬　仓

谱例 17　《大锣三笑科》（潮州大锣鼓科介）

（慢起渐快）
珍冬　壮冬　壮　仄仄　仄　珍冬　壮冬　壮　仄仄　仄　珍冬　壮冬　壮　仄　仄　仄　仄　仄
仄　仄……

潮州大锣鼓是打击乐和管弦乐合奏的大型音乐形式，打击乐部分用锣鼓经记谱，管弦乐部分用工尺谱记谱，因此完整的大锣鼓谱应该叫作“锣鼓经工尺谱”。

1987 年，由人民音乐出版社出版了《潮州大锣鼓》，由陈天国、苏巧筝、陈镇锡合作编著，收集了现存全部潮州传统大锣鼓套曲 19 套，潮州民间音乐团于五六十年代新编大锣鼓曲 5 套，整理有代表性民间游行锣鼓两套，共 26 套，并创设了一套比较严密、详细的记谱法，把打击乐打击的部位、音响、节奏、技法以及大鼓指挥的动作手势等都记录下来，使后人看谱可以演奏，也从这些实例中可以总结出它的规律性。本书保留了全部锣鼓经。

因为已有《潮州大锣鼓》一书的出版，所以这里对锣鼓经的阐述从略。

十、潮州民间乐谱的发展问题

千百年来，中国乐谱在民间流传着，也在民间发展着。

潮州民间乐谱保存了中国乐谱的精华，并在潮州吸收了丰富的文化素养，更加多彩多姿，使潮州音乐能够承传保存并且一直发展着。

潮州民间乐谱还以它特有的逻辑思维方式，协同其他文化形式，通过音乐，不知不觉地熏陶和铸塑人们的思维方法，建造一条良性因果循环的思维路线，从而开发人们的觉悟和启迪人们的智慧。这种作用是极其深藏和微密的，所以不容易被人们所发现。在国内，我们对潮州音乐熟视无睹，但当笔者在香港看到潮州商会的潮州音乐演奏，在泰国听到潮州音乐演奏，了解到新加坡的潮州除娱乐社及他们保留的二四谱等等，联系到他们在当地的财力和商业的发展，就很明显地看到潮州音乐与他们事业之间的逻辑思维关系。

为此，笔者感到如果潮州民间乐谱就此消亡，确实极其可惜可叹。强烈呼吁，应该保存我们的民族乐谱!

当然，要保存也要适当的发展，才能适应当前的形势和生态环境，只有在应用中才能保存。

其实，民间乐谱早就在民间不声不响地发展着。目前潮州民间绝大多数都改用简谱，但有少量用到工尺谱及二四谱的，人们很自然就借用简谱的节奏表述方式，在谱字下方加横线以表示其时值。此外，划小节线，以及使用简谱和线谱的一些符号，诸如 1 = F、反复符号等。

如：

谱例 18　《西江月》（轻六、二板、28 板）

1= F |尺 尺　上|尺工 尺|五六 尺六|工一|工 工 四|上尺　上|乙四 尺四|合• 四|合 合 工 |
尺 尺 五 |六 六 凡|工 工 六|工五 六工|尺一|尺工 六|工尺 上|六五 六|上四 六工|
尺 五六|工六 上工|尺一|五五 六六|凡凡 工工|尺尺 上上|乙乙 四四|合合 乙|
四尺 乙四|合一||

其实，运用我们原来点板点眼等办法，已经可以把这些节奏型完全表述清楚了，不过目前既然大家都比较熟识简谱，“曲线救国”，借以恢复民族乐谱，也是一种办法。

二四谱很久以前就借用工尺谱的“乙”字来表述“重三”音了，使“轻重三”两音同时可以出现。如：

谱例 19　《七月半》（重六、二板）

　、　L　、　、　、　、L、　、　、　、　、　L　、L
……五 五　六 七　五 六 七 六 七　五 六 七 六 五 六 五　乙 乙　三 二……

当看到二四谱中有“乙”字出现时，马上就可以肯定这首乐曲不是昔时的古曲。

所谓发展问题，首先我们的思想必须明确。这是指运用民族乐谱，创作有民族特色又有时代生活气息的新音乐。在创作中，可用传统民族形式的，当然要尽量运用传统形式，如果传统民族形式尚有不足，当然需要创新。这些都是表现现代新内容的需要。

但对于古曲，笔者坚决反对随意进行移绎和篡改，应该保留它本来的面目。把家里祖宗遗留下来的古董，随意拿去刷新、改装或油漆的人，是头号笨蛋。

总之，在表现新生活、创作新作品的音乐活动中，应该尽量运用我们的民族形式和民族乐谱，有不足以表现的应该大胆创新、大力发展。但在对待民族遗产、古代音乐形式和古谱时，却不能随意增删篡改，把它弄得面目全非。如果对民族遗产随意增删篡改，那不但是大笨蛋、败家仔，而且是民族的罪人，其罪同毁坏及走私贩卖文物一样。要严防在“古为今用”、“发展”和“推陈出新”的大旗下，把我们的民族文化遗产弄得面目全非，甚至趋于毁灭。

（原载《星海音乐学院学报》2002 年第 1 期、2002 年第 2 期）

论隋唐燕乐

——潮州调式音阶的历史影响

庄永平

我国隋唐形成的燕乐调式音阶，不仅对我国后来音乐的发展具有极大的影响力，而且，亦对我国周边东亚与东南亚国家的调式音阶产生很大的影响。对于唐代的燕乐，正如沈括所说："以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴（燕）乐。"① 所谓"胡部"主要就是指的当时中国西面，今中、西亚地区的国家。确实，从我国隋代开始，受到西、南面波斯及印度等国家音乐的影响，遂使我国音乐发生了很大的变化。当然，这个"合"字颇为重要，说明虽然受到外来音乐的影响，同时也是结合了中国原有的音乐而形成的。这大概就是《隋书》中记载周武帝（宇文邕）时，龟兹人苏祇婆随突厥皇后入国（568 年），以其高超的琵琶演奏开始的。因其所奏琵琶的音阶乐调与我国不同，当时朝廷沛公郑译同样以琵琶与之相对应，从而奠定了燕乐调式音阶的基础。② 郑氏发现他与苏氏的音阶有"三声不同"，从今天来看，就是相差小三度的两调，有三个调号音的区别。郑氏经过琵琶上的比对，采用把整个音阶调高（移前）大二度，就可以使二者的音阶相差一个调号音，这一音的不同通过琵琶上半音相位的交换就可以了。于是，郑氏保留了交换相位的两音，形成八声音阶即可以达到通转相差四（五）度两调的目的。而且，当琵琶上两弦采用四度定弦时，必然又可以产生另一个调号音完成半音交换。这样，至少已经可以运用相差两个调号音的大二度两调，当然，其间也包括了与两调相差四、五度关系的第三调。正是由于"合胡部"而打破了隋初"仅用黄钟一宫"的局面，为我国乐调多调性的运用，打开了方便之门。

---

① 夏野：《中国古代音乐史简编》，上海：上海音乐出版社，1989 年，第 90 页。

② 〔唐〕魏徵等：《隋书 · 卷十四 · 音乐中》，北京：中华书局，1975 年，第 345—346 页。

表1 郑、苏音阶对应及八音音阶形成表

郑音阶[1]	sol	la		si	do	re		mi		♯fa
[2]	do	re		mi	fa	sol		la		si
苏音阶[1]	re	mi	fa		sol	la	♭si		do	
[2]	la	si	do		re	mi	fa		sol	
对应郑[1]	la	si	do		re	mi		♯fa	sol	
苏[2]	re	mi	fa		sol	la	♭si		do	
八声音阶[1]	re	mi	fa		sol	la	♭si	si	do	
中弦	la	si	do		re	mi	fa	♯fa	sol	子弦
相位	空	一	二	三	四(空)	一	二	三	四	

这种相差大二度两调，其间又隐伏着运用第三调的模式，对我国后世乐调的运用，产生了极大的影响。我们可以从今天一些古老的乐种，如西安古乐、潮州音乐、福建南音等中发现，直到现在基本上还是运用着这一模式。下面以潮州音乐的调式音阶为例，来看看历史上隋唐燕乐调对后世的影响作用。

一

潮州地区处于我国的东南部，历史上三次大的移民及官员赴潮任职等，如唐宪宗时大文豪韩愈被贬来潮州任刺史；唐末的王潮、王审知入闽；甚至后来南宋迁都临安（今杭州）等，均使隋唐燕乐流入到东南沿海地区。由于闽粤交界之地交通不发达，一旦流入进来以后就不太会随着外界的变化而变化，因此，反而较多地保留着那时的东西，隋唐燕乐被留存在潮州地区就是最好的说明。潮州音乐的调式结构模式较为奇特，可以从国内与国际两方面来谈。从国内而言，不仅留有历史上燕乐调生成时郑、苏对应的痕迹，而且它的“轻三六调”、“重三六调”、“活五调”等不同调式音阶的运用，其独特的用谱、用调与乐队用器等，基本上都可看作是隋唐燕乐调的留存，是很值得加以研究的。从国际方面而言，笔者认为，唐时的中国文化，包括音乐在内是领先于世界的，对世界主要是东亚与东南亚各国产生了很大的影响。根据各国各民族文明成熟的先后，对日本、琉球、菲律宾、印尼等国调式音阶的形成有着极为密切的关系。为什么这样讲，可以潮州音乐的调式音阶为契机，来阐明隋唐燕乐调的历史影响。先列表如下：

表 2　潮州音乐调式变化表

二四谱	二		三			四	五		六			七
音名	c^1	$^\flat d^1$	d^1	$^\flat e^1$	e^1	f^1	g^1	$^\flat a^1$	a^1	$^\flat b^1$	b^1	c^2
徵调式	sol		la			do	re		mi			sol
羽调式	la			一度推入 do		re	mi			一度推入 sol		la
轻三六	sol		la		二度推入 si	do	re		mi	fa		sol
重三六	sol		la	一度推入 ♭si		do	re		mi	fa		sol
活五调	sol		la	一度推入 ♭si		do	re	一度推入 ♭mi	绝工	fa		sol
重二五[1]	sol	一度推入 ♭la				do	re	一度推入[移柱] ♭mi		fa		sol
软三六[2]	mi	移柱 fa				la	si	移柱 do				mi
二重三六[1]	sol				二度推入 si	do	re				二度推入 ♯fa	sol
硬三六[2]	do				移柱 mi	fa	sol				移柱 si	do

首先，从调式音阶上分析，潮州音乐中的“轻三六调”、“重三六调”，实际上可视为是隋唐时五声徵调式与羽调式同主音的合并，对应前徵调式代表郑，羽调式代表苏。① 从上表看，把这两调叠合起来，就是“重三六调”。也就是在筝上以徵音为首的五声音阶，将“三、六”谱字分别“一度推入”（借用〔日〕筝谱《仁智要录》语），即升高半音唱名“♭si、fa”，为清乐商调、俗乐徵调或雅乐羽调。而“轻三六调”仅把“三”谱字“二度推入”为“si”音即可，为清乐徵调、俗乐宫调或雅乐商调。正是由于历史上这三种音阶的运用及其转换，隋唐燕乐调的主要特征就是具有多重调式性。当然，按潮州音乐“二四谱”的谱面，“重三六”调是俗乐徵调，“轻三六”调是清乐徵调，都是徵调式。但按今天人们的耳音，“轻三六调”是徵调是不错的，而“重三六调”听起来就不一样了。由于♭si 的运用，根据具体的旋法，徵调常常会听成商调，还有的听成羽调。其次，与广东音乐相似的是，旋律音列常分为两段，低段音列运用♭si 音，如果转用 si 音就成为“轻三六调”了；高段音列常运用 si 也可用♭si，但后者听来“六”音较压抑不很合适。正如广东音乐在运用“乙反调” mi（♭B 调）时，只用六声音阶，即不出现正调（C 调）的 mi（♭B 调为♯fa）音，如果出现 mi 音就预示转入正调了。因此，广东音乐的低段音列用♭si，高段音列用 si，较典型地运用了八声音阶。然而，在潮州音乐中则是不回避这个 mi 音的，如“重三六调”，

① 对应前郑为五声徵调，苏为五声羽调，如运用七声音阶，郑是雅乐徵调，苏是俗乐商调（清乐羽调）。对应后郑雅羽与苏清羽叠合成八声音阶。

此 mi 音也正是构成雅乐音阶的特征音——变徵，且多以综合七声音阶的面貌呈现的。不过，这样一来，虽然完成了正调七声向下大二度调七声的过渡，但是显然缺乏广东音乐曲中正调与乙反调互转的特点风格。[1] 也就是说要么是“轻三六调”，要么是“重三六调”，在曲中相互明显暂转调式变化运用的不多，故而听来似乎比广东音乐更具古意，其道理就在于此。除了“轻三六调”、“重三六调”外，潮州音乐又进一步发展出“活五调”的运用。“活五调”就是在“重三六调”基础上，把“五”也升高半音，但这个音的音高又是很游移而不确定的。也就是说“活五调”不用“六”谱字 a 音唱名♯fa，而是将“五”谱字 g 音“一度推入”为♭a 音，构成“活五”唱名 fa。由于“六”谱字在“轻三六调”中为唱名 mi，工尺谱称“工”字，不用“六”就是“绝工”了，这是“活五调”的关键所在。“活五调”主要运用的是以“二”为角音的五声音阶，当然，有时也运用原位的“三、五”两音构成七声音阶。但是，出现原位的“三、五”两音常又转回“重三六调”了。因此，“活五调”具有♭E（重三六调）俗徵－♭A（活五调）雅角的调式交替特征。其实，除了“二、四、七”谱字外，其他音都可有一定的游移性，因为这些音不属于调式主要架构音。正如下面将讲到的，日本小泉文夫提出的 C－F－C 四度三音列的结构模式那样（下详）。这样，从 F（轻三六）－♭B（中间调）－♭E（重三六）－♭A（活五调），说明潮州音乐用调具有向着下属方向发展的趋势。于是，就使笔者产生了一个想法，就是日本阴音阶或其他一些调式音阶，很可能是在潮州筝的调式音阶模式上衍变发展而来的。因为虽然潮州音乐是以二弦领奏为主，但从其调式结构方面而言它是以筝为主的，这是由于历史的发展所形成的。[2] 而日本阴音阶的形成，正是与筝类乐器密切相关的。筝有两大特点：一是除了定弦音之外，其他的音都由各定弦（音）上“推入”而来的，故而大多具有游移的特性，不像在琵琶等有相（品）位的乐器，音是相对固定的。二是筝上不像琵琶等有相（品）位的乐器，同时存在半音交换的两音，它是二者必居其一的。这样，开始时游移后来很可能就通过移柱而固定下来。一旦固定下来也就形成了一种新的音阶，构成了新调式的运用。尤其是“活五调”角－羽调式结构与日本阴音阶几乎是一致的，看来它们之间是有密切联系的。

---

① 广东音乐中如《双声恨》《连环扣》等曲中，均运用了正调 C 调与乙反调♭B 调的互转，常常还涉及笔者所称的中线，即正调与乙反调中间的 F 调运用。

② 唐代的早、中期还未产生出我国的拉弦乐器，故二弦乐器的应用肯定在筝、琵琶之后。

二

笔者研究认为，日本雅乐律调与吕调的形成，是由于采用郑、苏不同的对应方式而来的。而且，根据琵琶与筝运用音阶方式的不同，对后来日本自身音阶的生成产生影响。

首先，日本采用的是直接以两者调首音相差小三度来对应的。正如上所述，同主音小三度音阶对应有三声不同，如 C 调与 A 调相差三个调号音（表 1 斜线所示）。郑用徵、羽、变宫、宫、商、角、变徵，亦即雅乐徵调音阶；苏用角、变徵、徵、羽、变宫、宫、商，亦即雅乐角调音阶，日本用同主音的徵、羽、婴羽、宫、商、婴商、婴角来表示。“婴”者比原音高小二度，于是日本把前者称为“吕音阶”，后者称为“律音阶”。正如后来日本的《胡琴教录》中说：“我认为，吕的宫商等七音，都是正音，律则用着角、变徵、变宫三音并不正当其音，而各用其旁音，由是可以判别吕和律的差异。”① 由于唐代音乐是以琵琶为主奏乐器，传入日本自然也是以琵琶来对应的。上述的“胡琴”显然指的是唐代四弦四相琵琶（或五弦也可），其说的就是琵琶上的对应现象。其次，根据琵琶空弦与一相为大二度，其他各相之间为小二度的情形，琵琶上似乎是取羽—商—徵—宫的“般涉调定弦法”（或“双调定弦法”亦可）。这样，在老、中、子弦四度定弦上，就各自有婴角—变徵、婴羽—变宫、婴商—角的二、三相半音交换。但琵琶上不可能产生出阴音阶来，阴音阶的产生应该说是在筝上演变出来的。先例表如下：

表 3 日本律、吕调及阴音阶音位表

琵琶	吕调（郑）	徵	羽		变宫	宫	商		角		变徵
					/				/		/
	律调（苏）	角	变徵	徵		羽	变宫	宫		商	
	（日）	徵	羽	婴羽		宫	商	婴商		婴角	
筝	五声	角	变徵	徵		羽	变宫	宫		商	
	阴音阶	宫	（商）		角	变	（徵）		羽		变宫
	吕调	▲			▲	▲			▲		▲
	阴音阶		（商）	角	变		（徵）	羽		变宫	宫
	律调			●	●			●		●	●

① 〔日〕林谦三著，钱稻孙译：《东亚乐器考》，北京：人民音乐出版社，1996 年，第 182 页。

正如上表所示，因为筝是以五声定弦的，因此，阴音阶的产生可能有二：一是从吕调，也就是两者音阶宫－角对应，这样如用七声的话势必有四声不同。二是从律调，用徵－角对应可以保持三声不同，因此，阴音阶似乎是由律调产生的。那么，再从日本筝的发展来看。日本筝历史上有乐筝、筑紫筝、俗筝三种。乐筝即雅乐筝是日本奈良时期（710—794）中国传入的唐制十三弦筝。到9世纪初，由中国的孙宾最早在日本传授筝的演奏法。据林谦三的研究，其定弦法有壹越调、壹越性调（沙陀调）、平调、大食调（乞食调）、双调、黄钟调（大黄钟调）、水调、般涉调（风香调）、羽调、角调等，① 从各定弦法上看还未有包含两个半音的阴音阶定弦法。乐筝在乐队中主要是用于打节奏的，因而未留下任何独奏乐曲。筑紫筝大约产生于日本的室町末期（1338—1573），由僧人贤顺（约1547—1636）所创。他13岁时来到九州随中国明人郑家定学习琴、瑟，故而已是中国明代的事了。最早筑紫筝定弦已杂有都节（阴）音阶成分：变宫、宫、角、变徵、羽，其前三音即为都节音阶，后三音为律音阶，故是一种两者混合的音阶定弦。俗筝是由〔日〕八桥检校（1614—1685）创始的，其主要功绩是改用包含有两个半音的都节音阶来定弦，以最基本的平调定弦法为例：角、羽、变宫、宫、角、变、羽、变宫、宫、角、变、羽、变宫。日本阴音阶到底产生于何时？这对上述认为日本后来因筝与琵琶对应方式不同，产生出阴音阶的论点来说是至关重要的。有人认为阴音阶的产生可能受了日本三味线音乐的影响。② 不过，三味线是没有品位的乐器，只能根据演唱旋律摸索演奏的。这仅是说明阴音阶的产生与日本民族语言及生活习性等确定是有关联的，只是现在缺乏这方面的研究。问题是歌唱的旋律音阶必然依赖于具体的乐器才能肯定下来，三味线的音是不固定的很难起到这种作用。而且，中国的三弦传入日本衍变为三味线已是16世纪之后的事。实际上八桥检校根据时尚改革了筝的定弦，即由原来的律音阶改为都节音阶（阴音阶）定弦。这个“时尚”从乐器方面来讲，很可能是受了潮州筝调式音阶的影响所致。日本已故音乐学家小泉文夫认为，阴音阶“也并非只存在于日本，在印度尼西亚也有，朝鲜也有少许”③。他又认为：“进行了从雅乐（即中国系统）的律产生都节调式的推论，阐明在朝鲜也存在这种平行的现

---

① 〔日〕林谦三著，钱稻孙译：《东亚乐器考》，北京：人民音乐出版社，1996年，第183页。

② 星旭：《日本音乐简史》，北京：人民音乐出版社，1986年，第78页。

③ 同上。

象。"① 朝鲜的筝类乐器从新罗琴到伽倻琴，均是早于日本筝的应用。朝鲜伽倻琴是仿制中国筝而创制的，小泉文夫所说的与朝鲜平行的现象，说明筝上两个半音的五声音阶极有可能朝鲜是平行甚至先于日本就有的。由于受制于中国音阶的影响，以及民族习性、审美观念等原因，并没有大规模地普及这种音阶。相反后来的日本由于自身民族性特征等因素，则较大程度上运用了这种音阶。日本的新罗琴很早就被废绝了，但可以肯定此时阴音阶已在民间有所流行，直到八桥检校的16世纪才在日本筝上被固定了下来。因此，笔者认为，如是要作推论的话，所谓"从雅乐的律产生都节调式"，可以看作是从潮州筝的音阶调式发展出阴音阶甚至其他音阶形式的。

三

小泉文夫对日本传统音乐颇有研究，他提出的理论框架很值得重视。现在笔者就根据着他的理论框架来推论，阐述日本阴音阶及琉球等音阶，是于我国潮州音乐调式音阶上产生的。首先，小泉文夫认为："日本的旋律具有音程并不那么明确的、容易移动的音，还有坚定不移的中心的音。后者称为核音。"② 这种看法与潮州筝"二四谱"上所体现的调式音阶如出一辙。当然，小泉的调式音阶理论灵感是否来自潮州筝不得而知，但至少可以说与潮州筝上调式音阶运用是不谋而合的。其次，小泉以四度音列来构成他的理论，看来又与古希腊的调式运用有关。古希腊的七音调式，就是现在通行的西洋调式，它的七个调式音阶每一个都可以分为两个四音列。例如，多利亚是 $E\frown F-G-A \parallel B\frown C-D-E^1$，其他六个调式也可分为这样两个四音列。关键不仅在于这两个四音列的音程关系完全相同，更主要是四音列的头尾两音是固定不游移的，小泉称之为核音，其他四个则可为移动的音。这样，小泉认为可以分为四种音阶形式：1）$\underline{C}-{}^{\flat}e-\underline{F}-\underline{G}-{}^{\flat}b-\underline{C}$，是日本为中心（民歌调式），然而朝鲜也很多，在印度尼西亚和琉球也有。2）$\underline{C}-{}^{\flat}d-\underline{F}-\underline{G}-{}^{\flat}a-\underline{C}$，也并非只存在于日本（都节调式），在印度尼西亚也有，朝鲜也有少许。3）$\underline{C}-d-\underline{F}-\underline{G}-a-\underline{C}$，律调式日本少（律调式），中国最多成为中心（雅乐调式），在朝鲜、印度尼西亚也很多。4）$\underline{C}-e-\underline{F}-\underline{G}-b-$

---

① 星旭：《日本音乐简史》，北京：人民音乐出版社，1986年，第78页。

② 〔日〕小泉文夫著，罗传开译：《日本传统音乐音阶调式的基本结构》，载安徽省文学艺术研究所编：《音乐与民族》，上海：上海音乐学院研究所，1984年，第231—232页。

$\underline{C}$，只存在于印度尼西亚和琉球（琉球调式）。这些调式的核音就是$\underline{C}-\underline{F}-\underline{G}-\underline{C}$，小泉还以四度三音列分为$\underline{C}-\underline{F}-\underline{C}$ 和$\underline{C}-\underline{G}-\underline{C}$ 两类。① 上述分析潮州筝的“活五调”可以说就是$\underline{C}-\underline{F}-\underline{C}$ 一类。把这种调式结构与潮州音乐调式音阶对比一下，潮州音乐的核音就是谱字“二、四、五、七”，以音名言就是 c^1、f^1、g^1、c^2，与小泉所列的完全一致，故而小泉的理论很可能受到中国潮州音乐调式音阶的启发。这是因为潮州音乐通过轻三六—重三六—活五调，不断向下属调性方向拓展运用，如果再发展下去，就可以在日本阴音阶中找到答案。正如表 3 所示，日本调式最早是从琵琶上对应而来，产生出吕调式与律调式两种七声音阶，但筝上仅用五声音阶，这就可能产生出同为五声音阶的阴音阶来。为什么这么说，可从筝上来研究。筝在不移柱的情况下，其变化音是只能升高不能降低的。因此，如果除了轻三六—重三六—活五调外，再一种是将“二、五”两谱字“一度推入”出两个高小二度的音，同时废弃“三六”谱字不用，这不就形成了日本的阴音阶？这样，从潮州筝的角度出发，笔者称之为“重二五调”，也就是两个半音是由“二、五”两谱字“一度推入”产生的，而且还具有游移性的特征。后来日本的八桥检校采用把推入的两音固定下来，于是，保留“二、五”两谱字，反过来由“三六”谱字移柱降低半音而成，这就产生了固定的阴音阶定弦法。为此，笔者又称之为“软三六调”。“软”字按民间的说法即音稍低之意，这里指“三六”两谱字均要比“轻三六调”的两音低半音，并且是采用移柱而得的。潮州筝上的“活五调”并不一定转入♭A 调，按谱面固定调唱名是 F 调的 sol、♭si、do、♭mi、fa，既可听作是♭E 调唱名的 la、do、re、fa、sol，也可听作是♭A 调的 mi、sol、la、do、re。但由于 do 音的游移，听起来还是不很确定的，因而♭A 调并不是很明确的。但阴音阶因将♭si、♭mi 两音固定则就明确转为♭A 调了。其实，以五声音阶来看阴音阶并不相同，“活五调”是 mi、sol、la、do、re，阴音阶是 mi、fa、la、si、do，二者 mi－la 调式骨架相同，构成小调式 mi－do 的 do 音也相同，只是后者其他两音是前者移柱而来的。阴音阶为什么不用徵、商两音？看来显然是受了中国雅乐五声音阶的影响所致。因为从表 3 看，无论是从吕调还是律调，商、徵两音都是不用的（打×者），这也正是潮州筝的五声定弦中不用的两个偏音。五声阴音阶因与雅乐音阶的对应关系，形成把角－清角的半音关系放在调首，这似乎又与多里亚调式不谋而合。但是，多里亚调式是七声，阴音阶是

---

① 〔日〕小泉文夫著，罗传开译：《日本传统音乐音阶调式的基本结构》，载安徽省文学艺术研究所编：《音乐与民族》，上海：上海音乐学院研究所，1984 年，第 231—232 页。

五声，因而看来还是与潮州筝音阶的以徵为角是联系在一起的。阴音阶的调式主音常是在羽音（F）上，正是潮州筝上不变的“四”谱字。

那么，再来看看琉球调式，潮州“轻三六调”音阶如果从两个四音列关系来看，它是不对称的：sol－la－si⌒do ‖ re－mi⌒fa－sol，其实就是今天的大音阶，对照古代希腊七音调式就是混合利第亚调式。但是按小泉文夫的四度三音列看，sol－la－do ‖ re－mi－sol 是对称的，sol－si⌒do ‖ re－fa－sol 就不对称。于是，琉球调式就将潮州筝“三、六”两谱字均“二度推入”形成对称关系：do－mi⌒fa ‖ sol－si⌒do，故笔者称之为“硬三六调”。“硬”字按民间的说法即音稍高之意，这里指“三六”两谱字均要比“轻三六调”的两音高半音。开始也是具有游移的特性，后来则采用移柱将其音高固定。“硬三六调”也可称为“二重三六调”，也就是“二度推入”产生全音，这是于属方向发展而来的五声调式音阶。可见，这种音阶也可从潮州筝调式音阶上衍变出来。至于为什么又出现与阴音阶不同的现象，也只能从非音乐的，但影响各音乐形成与发展的语言特点、民族习性、审美观念等方面来加以解释了。

综上所述，从世界比较音乐学而言，奥地利音乐学家霍恩博斯特尔曾把全世界的音乐，在乐制上分为三大类：中国体系、希腊体系、波斯－阿拉伯体系。我国现代音乐学先驱王光祈，最早把比较音乐学介绍到了亚洲。[①] 中国体系（圈）自然不仅是指中国一地，显然包括受到中国很大影响的东亚及东南亚等国家。如果再从各体系的关系而言，隋唐时期中国整个音乐态势，是受到了波斯－阿拉伯音乐圈的极大影响，促使与中国原有音乐相结合，产生了这种被称为“燕乐”的音乐类型，这是中国体系与波斯－阿拉伯体系碰撞摩擦的结果。而后，中国又以当时最为成熟的音乐文明，对东亚及东南亚各国音乐发展产生了很大的影响，各国结合自身特点，产生出他们自己富于特征的调式音阶来。当然，历史上看，很多东亚及东南亚国家在受到中国音乐影响的同时，也直接受到波斯－阿拉伯体系的影响。总之，对于中国音乐的影响，可以从今天留存的隋唐音乐——潮州音乐来加以比对、爬梳。也就是先在潮州筝调式主要架构的徵、宫或商音不变的情况下，变化其他的音。后来日本、琉球等国家地区中发展出除宫之外的其他音均可变化，且组成运用五声、六声、七声不等的调式音阶。下面结合小泉的表格再行总结如下（均以 C 为调式主音）：

① 缪天瑞：《音乐百科词典》，北京：人民音乐出版社，1998 年，第 54、274、752 页。

表4

C－e⌒F－G－b⌒C	琉球五声宫调式，二重三六调（硬三六调），C调。
C－d－(e)⌒F－G－a⌒(♭b)－C	潮州音乐五声（或清乐七声）徵调式，轻三六F调。日本等国民歌五声调式，徵调式。
C－(d)⌒♭e－F－G－(a)⌒♭b－C	潮州音乐五声（或雅乐七声）羽调式，重三六♭E调。日本等国民歌五声调式，羽调式。
C－(d)⌒♭e－F－G⌒(♭a)－♭b－C	潮州音乐五声或七声　清乐羽调式，活五调，♭E调或♭A调或互转。
C⌒♭d－F－G⌒♭a－C	日本五声角－羽调式，都节（阴）音阶，重二五调（软三六调），♭A调。

（原载《星海音乐学院学报》2011年第1期）

文本的价值观与行为的模式化

——潮州歌册的女德教育功能对生活中女性“性别角色”的影响

陆小玲

潮州歌册是潮汕地区流传十分久远的一种说唱艺术，2008 年它被列入国家级非物质文化遗产名录。由于歌册的听、唱者皆为女性，故有“女性文学”之说。旧时期（1949 年前）的潮州女性几乎完全被禁锢在家庭中，所以听、唱歌册是她们十分热衷和喜爱的娱乐活动。从闺房、庭院、大厅、祠堂到绣花、织锦、纳凉，她们都会让自己沉浸在这种依字著音、高低曲折来行腔的“自由吟唱”之中。“女性文学”之说的另一原因，是歌册塑造了一系列“光彩夺目”的女性形象，这些形象自幼便印在了听、唱者的心灵深处。在这里，本文提出的问题是：潮州歌册的产生是否受当时社会主流意识形态的影响而具有女德教育功能？歌册听、唱者是否完全接受其文本提倡的价值观以至在生活中建立起与文本精神相符合的行为模式？社会的变迁（指新中国的成立）、文化的变更能否彻底冲刷歌册听、唱者的心灵而导致行为模式的改变？笔者将结合文本分析与田野调查，从文化人类学的角度对上述问题展开深入的讨论。

一、女德教育与歌册中的女性形象

女德教育，是针对女性的性别角色而言的。性别角色，“是附加于男人和女人的不同的社会地位的期待行为的总和”①。这些期待行为与指定给男女性别的任务相关，但它并非具有世界范围的一致性，在不同的文化之间，性别角色的差异非常大。在“历史悠久”的潮汕文化中，旧时期的潮州女性早已习惯于“男

① 丽莎·约翰·斯冈茨尼著，潘建国、潘顺邦、王晴波译：《角色变迁中的男性与女性》，杭州：浙江人民出版社，1988 年，第 21 页。

性主体化”而被教育、被引导，她们自幼便懂得倾听男性的声音并在他们的声音中不断校正自己。毫无疑问，该区域备受欢迎的潮州歌册为女性提供了近乎完美的“角色模式”，这种模式“引导”生活中的女性按照社会的期望将自己的角色规范化。值得我们思考的是：其规范化的标准是否反映了歌册问世时的主流社会意识形态？

其实，歌册的音乐形态十分简单，它的演唱不需要任何乐器伴奏，也无须歌谱，凡识字者有一定的听觉经验便可即兴吟唱。歌册的歌文多为七字句，四句为一节，每节用一韵。偶尔也有三字、四字、五字等句式。尽管歌册的演唱十分简单，但水平的高低则与其他任何艺术一样，取决于演唱者对情感理解的深度。女作家肖菲曾根据自己的演唱经验总结出歌册的十种唱法，她认为：歌册应随着歌文情节的起伏和感情的变化来唱，比如唱喜乐的一段，声调便要轻松活泼，唱到凄惨的一段，便要带点凄厉哀怨（谱例见文末）。

由于歌册属于不能登大雅之堂的民间文艺，其作者从不署名，因而其源流及产生年代至今仍说法不一。中山大学曾在1928年收集了238部歌册，显然，它的实际数量远不止这些。有学者认为400多年前的明代潮州歌册就有了木刻印本，清代它开始流行。尽管歌册吟唱是潮州女性的一种自娱自乐活动，而“当音乐被有目的地用来传达特定含意时，它的象征性就开始了扩展。这种象征的扩展性是音乐本身之外的意义，是人们赋予它的”①。一般来说，歌册的撰稿者为男性民间文人。男人的写作是为了绣房里的女人，那么女性形象在他们的笔下会得到怎样的渲染呢？下面以潮州地区家喻户晓的《百鸟名》为例来回答这个问题：

《百鸟名》有一百个段落，每段写一个未能展开的历史故事或传说，每段四句，每句都用一种鸟名作开头。笔者做了统计，在这一百个段落中，有33个段落与女性相关。每个女性的出场都牵连着一个故事，透过故事我们可清晰地看到，当时的社会对女性的审美标准：美貌、忠贞，且富于牺牲精神。众贤女中，“令女”的形象尤为突出。歌册唱道：“弟楮成群宿竹篱/令女割鼻喜家妻/立志守节孝义存/养子代夫传宗支。”② 当丈夫遭受政治打击时，令女竟割去自己的鼻子表示死不离弃！“明清时期，理学思想渗透到社会的各个领域，贞节观成为衡量婚姻道德基本尺度。从明代到清代，皇帝及各级政府倡导并推行妇女贞洁观念，

① 洛秦：《音乐中的文化与文化中的音乐》，上海：上海书画出版社，2004年，第70页。

② 陈锡权：《人物风流史如歌》，潮州：广东省潮州市群众艺术馆，内部资料，第117页。

甚至将此当成治国安天下的国策。”① 毫无疑问，令女的行为完全符合程朱理学的主张：“存天理，灭人欲。”以灭女色的办法来抑制人的欲望。因此笔者有理由认为，歌册是明清时期应时而生的“女德”教育性唱本。那么，歌册的撰稿人到底是如何将“女德”教育思想贯穿于唱本之中的呢？

《刘明珠全歌》是一部有21卷之多的大部头歌册，尽管情节极其复杂，而它始终围绕着一个中心点展开，既“失节事极大，饿死事极小”。刘明珠是一个因孝顺而得到神仙庇护的孝女，可她结婚不久就丧失了夫君。其父见她这么年轻守空房便劝其“另配龙凤到百年”。刘明珠一听火了，开口便大骂：“只个老狗真不堪，自古嫁女嫁一次……”更为极端的是她越骂越火，最后操起金钟砸向老父以至鲜血直淌，而此时的刘明珠仍然不依不饶，继续愤怒地“就骂人熊老了头”。无独有偶，在《西番珊瑚枕全歌》中，洪宝珍也是个贤淑的孝顺女，她父亲洪爷拥有四房夫人，她是他们唯一的女儿。可宝珍新婚刚满一个月，丈夫文贵进京赶考就再也没有回来。与刘明珠的父亲一样，洪爷力劝女儿改嫁，宝珍则认为她若改嫁，除非“蛇头生角鳗生鳞，河水化油好点火”。后父亲怒骂女大不孝，并告知为了年迈的父母她必须改嫁。情急之下，宝珍从墙上取下一剑，对准父亲便刺了过去。四位夫人见状怒斥宝珍无法无天，宝珍则义正辞严地回答她们“烈女不做二人妻”。无奈，父母只得依从女儿的意愿让她去了寺庙。歌册不仅把汉族女性描写为从一而终的“节女”，连西番姑娘也一样是坚守贞节的“烈女”。番王之女与为皇帝讨要珊瑚枕的文贵成亲后，发现文贵内心的痛苦来自于思念家中的老母与前妻宝珍，便向父王提出要与夫君一道回中国，当她的要求遭到父王强烈反对后，她竟“殿前撞死命归阴”！这里我们不禁要问：歌册中的女性怎么可以谩骂甚至暴打父亲而不受指责呢？显而易见，歌册撰稿人为强化其价值观而把“贞节”置于“孝道”之上。其实，歌册中的女性除非贞洁受到威胁，否则她们永远是胸怀宽广、柔情似水。《西番珊瑚枕全歌》中的西番公主在“殿前撞死命归阴”之后，其精神感动了神仙并被救活重返人间。当她与丈夫一同回到中国，从寺庙里接回丈夫的前妻洪宝珍后，两个女人竟互相谦让着谁与夫君先度良宵：“让尔正房我偏房，今夜共君先配合。”在歌册中，女性决不会因为丈夫的再娶而成为怨妇，似乎爱情的排他性在这里根本不存在。

刘明珠和洪宝珍是已婚女性，她们的守节是为了自己的丈夫，而《双退婚鸾

---

① 王传满：《明清社会贞节观念的强化与其实践》，《唐山学院学报》，2009年第1期，第58—61页。

凤图全歌》中的全冰心是一个并未出嫁的姑娘，男方家庭因为她的家道破落而借故退婚，当有人劝其另配郎君时，她的守节之心与已婚女性同样坚贞："情愿守节不嫁翁，为人在世唯名节。"只要有了婚约，哪怕并未出嫁，"守节"一样是女性无条件遵从的行为模式。而一旦出嫁，无论境遇如何，贞节重于生命，不得再嫁。《再和鸳鸯全歌》中，玉奴是一个富有的丐帮头的女儿，父亲为她配了个穷秀才夫婿。在岳父的资助下，穷秀才终于有一天被朝廷宣召派到某县赴任。没想到有了官职的秀才开始嫌弃岳父丐帮头的身份，在他带着玉奴上任的途中竟将她推入了湖底。可当玉奴被一达官贵人救起并打算为她再择夫君时，她说什么也不肯。"若重婚，再改嫁臭名万年。"再嫁既失节，失节则名臭，所以"再嫁"对女性来说是比地狱还要恐怖的"雷池"。谁敢越"雷池"一步，心灵的枷锁将导致她生不如死。歌册中的女性很少对婚姻说不。在《行乐图全歌》里，一个 79 岁的太守爷看中了一位花容月貌的 17 岁少女月枝，当外婆为这门亲事征求她意见时，她居然点头答应："月枝是个贤孝人，三从四德伊尽知。"

一般来说，歌册都会以大团圆为结局，而结尾处往往会显示皇恩浩荡：凡守节成功者将得到来自皇上的各式封赏。由此可见，封建官府大张旗鼓地表彰节妇烈女，并借助朝廷的力量将这些纲常礼教内化为女性坚贞的人格操守，如此世风之下的女性竞相以青春和生命为代价来捍卫自我和家族的荣誉。对当时的社会人来说，"三纲五常"是每个成员必须遵守的行为准则，而代表男权的父亲在规劝女儿再嫁的问题上却屡屡失败。显然，歌册撰稿人把孝道与贞节的矛盾置于风口浪尖，其目的是宣扬后者神圣不可违背以推行其女德教育思想。在人类历史上，贞节观念的形成与发展经历了不断衍变的历史过程。有人曾对周代至清代历代妇女节烈人数做过统计。自周以来节妇烈女的绝对数呈增长趋势，宋代是个明显的界限，节烈妇女人数陡增，至明清达到极致。① 明洪武元年明太祖朱元璋曾下诏令："凡民间寡妇，三十以前，夫亡守志，五十以后，不改节者，旌表门闾，除免本家差役。"② 这是中国历史上第一个代表国家嘉奖贞节的特别命令。明清时期，肩负着"女德"教育的"女书"数不胜数：《女诫》《女训》《女范》《女镜》《女鉴》《内训》《女范编》《女论语》《女儿经注》《女小儿语》《女学言行录》

① 王传满：《明清社会贞节观念的强化与其实践》，《唐山学院学报》，2009 年第 1 期，第 58—61 页。

② 王丽韫：《从徽州贞节牌坊的盛行看徽商妇的生存状况》，《铜陵学院学报》，2007 年第 6 期，第 88—90 页。

《闺训千字文》……这些“女书”中有的是皇帝亲自为其作序，有的则由皇后亲自撰稿。[①] 可见国家最高掌权者对女性教化之重视程度。然而，所有这些直接对女性喊话的“女书”同潮州歌册比较起来都会黯然失色。因为歌册不是纯粹的说教，而是通过委婉动听的吟唱，将“失节事极大，饿死事极小”的“道理”深藏于跌宕起伏的故事之内，导致女性在不知不觉中便认定其价值观。“那么，很清楚，音乐对文化的延续和稳定起着重要的作用。在这个意义上，音乐的功能作用不会弱于文化的其他任何方面。”[②] 实际上，“女德教育”最开始是以“外在的”吟唱形式出现在女性面前，再度出现时却已成为她们自己的意识。被熏陶、被教育的结果，导致她们建立起“良心”和“内疚”的反省机制，而这种“机制”正好满足了男性的权利欲。

二、女德教育与生活中的女性角色

如前所述，“男权社会通过男性话语对女性进行教导、规范和监督，并把男性话语内化成女性心理和精神，最终达到让每一个女人成为男性和父权社会要求的女性，同时更是自己心理、精神、身体和行为的监视者和凝视者。”[③] 男性文人顺应主流社会意识，撰写歌册以实施“女德教育”，其结果，现实生活中的女性把歌册里的“刘明珠”、“洪宝珍”视为人生楷模而效仿。在完全接受“文本”的价值观后，歌册听、唱者认同自我的“女性角色”，她们会做一个怎样恪守妇道的贤妻良母呢？当社会的变迁（指新中国的成立）、文化的变更导致歌册内容发生了翻天覆地的变化之时，她们的行为模式会发生改变吗？

旧时期的潮州女性最基本的劳动方式是理家和做绣活（主要是抽纱），如果仅仅是理家，歌册传唱的可能性会因为“家”的局限而大大降低。抽纱虽然是一种以家庭为单位的劳动方式，但它欢迎伙伴的加入。扎堆“绣房”的女人们往往会因为听、唱歌册而忘了吃饭、睡觉。对女孩来说，歌册的“熏陶”会使她们在

① 王传满：《明清社会贞节观念的强化与其实践》，《唐山学院学报》，2009年第1期，第58—61页。

② 洛秦：《学无界 知无涯：释论音乐为一种历史和文化的表达》，上海：上海音乐学院出版社，2007年，第218页。

③ 王凤华、贺江平：《社会性别文化的历史与未来》，北京：中国社会科学出版社，2006年，第283页。

成长的过程中更容易早熟，这一点是长辈们乐意看到的。早年，有钱的潮州女孩的陪嫁中，会有热心“教育”的长辈们赠予的歌册藏本。田野调查中笔者得知，当年的“雅姿娘”（旧时潮州人对女人的称谓，是美女、靓女的近义词）对歌册的喜爱，一如今日时尚女性对电视连续剧的沉迷。那么，这些从小受歌册“熏陶”的“雅姿娘”如今生活得怎样呢？笔者深入潮州市潮安县（这里是著名的“侨乡”）进行调查，并把调查对象集中于75岁以上的老阿姆。

2010年8月，笔者曾三次赴潮安县溜龙乡寻找当年的“雅姿娘”，诚然，见到的是几位满头银发的老奶奶。在一幢灰墙黑瓦宽大的老房子里，佝偻着腰的沈阿姆（88岁）第一个出来迎接我们，随即还叫来了她的侄女许阿姆（86岁）。两个阿姆年龄相仿，但是姨侄关系。沈阿姆告诉我，她的姐姐是许阿姆的婆婆。

在婆婆没有去世的日子里，三个女人同住在一个屋檐下，那是村里一间七平方米的小屋。眼前这幢有着80多年历史的大房子改革开放后才归还她们。三个女人的丈夫都去了南洋，走的时候，沈阿姆和许阿姆都才结婚两年。在场的郭先生（许阿姆61岁的儿子）告诉我们，当年虽然被“干部”扫地出门，但他的奶奶、妈妈和老婶在那间小屋里相处的十分融洽。年轻时她们的手很巧，做的抽纱远近闻名，他和他的堂叔（老婶的孩子）上学就靠这手绣活儿。当然，还要靠“侨批”接济（“侨批”，是潮汕地区特有的一种“信史”，实际上是指海外的汇款凭证，一般附有简短留言）。家里如果来了“侨批”，就由辈分最高的奶奶掌管，奶奶去世后由老婶当家。“侨批”，是这三个女人与海外男人之间唯一的联系。这种联系在她们的内心是温暖的，经济供给证明远方的男人心中有家，而她们则是永远在家里恭候着的“贤妻良母”。两位阿姆对我们的到来十分高兴，许阿姆还拿出了丈夫年轻时的照片。郭先生说：“文革”时他们的家被抄，好多照片、歌册都被烧了，这张照片被母亲深藏着才幸免。沈阿姆上过几年小学，因此她能够独立的回复海外来信。临别时，沈阿姆用极其轻柔的声音给我们唱了一段歌册。不难想象，年轻时她是一位标准的雅姿娘。

陪同笔者调查的是曾写过县志的杨启献先生，退休前他是文化站站长，对潮安县的历史文化，以及人情世故都十分熟悉。在走进郭家大门之前杨站长叮嘱我：尽量不要去触碰人家的伤心事。然而，背着老人我还是问了郭先生：你父亲和老婶的丈夫在新加坡再娶了吗？郭先生回答：他们一直没回来，肯定已再娶。

其实，即使知道再娶，阿姆依然会深爱自己的男人。

在潮州地区，女性的从一而终是一种符合社会认可的文化模式，即典范人格。典范人格对于同一社会的成员来说将产生同一情感。因此，从小接受歌册熏

陶的她们很容易找到作为女人，即“女性角色”的特殊心理体验根源。她们会像自己的祖母、母亲、隔壁的老阿姆一样依顺、谦恭、忍耐，并认为自我不完善、没有价值，缺乏安全感。她们的“第一个心理规范是他必须服从他人——服从他们的引导，把她们的需要同别人的需要联结起来”。她们必须根据“一个男人的意愿来设计自己的生活。一个女人的地位来自于她的配偶”①。但配偶并非由自己选择，所以她必须隐瞒自身的愿望去实现那个男人的生活目标。一旦男人已不能指望（或去世、或另娶），剩下的岁月就只能与孤灯相伴了。

杨站长的姐姐杨阿姆18岁就出嫁了，她丈夫是1946年去的新加坡，丈夫走后她带着两个女儿和婆婆一起生活。她和婆婆的关系很好，可惜婆婆活了90多岁都没见儿子回来。杨阿姆曾找过算命先生，知道自己的命苦。70年代丈夫终于回来，可在新加坡他已另娶，并有了两个儿子。杨阿姆信命，所以以平和的心态接受生活中的一切。命是什么？命是人们经历苦难而感到无助时的妥协；是对生命意义感到怀疑时的“自圆其说”。“在人们的灵魂中，有一条不与社会相通的小道，人们在这条小路上踽踽独行，这是一个避开众目睽睽的私人世界。生活不仅包括了可耕种的肥田沃土，也包括梦的山峦、悲哀的地窖和渴望的塔楼。”② 有谁知道杨阿姆在“悲哀的地窖和渴望的塔楼”中的痛楚呢？其实，潮州女性在“认命”的同时是怀着希望的。在朝阳、陆丰、饶平等海边码头，每过一段时间就有女人在那里等候送“批”的船（旧时期邮政不发达，侨批员把黄金绑在身上，千辛万苦通过水路到达家乡，再把黄金换成现钱分发给侨眷。“侨批”被侨眷们视为命根子。送批人，被尊称为“客头叔”）。侨眷们相信：能等得到“批钱”，就一定能等得到寄“批钱”的人——正如歌册里赶考的男人在多年后都会荣归故里。那不定时在码头停泊的小船，让侨眷们有足够的理由和耐心在日复一日的岁月里等待。

铁铺镇西陇乡的肖阿姆是一位作家，丈夫早年去了泰国，阿姆独自抚养一儿一女。1949年后她有了新的社会角色，县里的歌册教员。她借此走出家门，以文化教员的名义去教人唱歌册，当然，唱的是革命的新歌册。她家的房子很大，也不用为生计发愁，丈夫的“批”钱足够她生活。与社会的频繁接触使她对生活有了新的认识，她开始尝试着写歌册。她成功了，她居然也能同男人一样加入省里的作家协会！然而，事业的成功并没有给她的生活带来本质上的变化，她的丈夫始终没有回来。

---

① L.爱森堡：《了解女性》，北京：光明日报出版社，1990年，第5页。

② 赫舍尔著，隗仁莲译：《人是谁》，贵阳：贵州人民出版社，1994年，第54页。

杨站长说，潮州地区相同命运的老阿姆很多，但大部分都已经去世。在所有的人中，有一类阿姆最可怜，她们一辈子没见过自己的男人。这类阿姆本文称之为“无名氏”（请原谅这样称呼的不敬，实际是因不便采访所致）。一般来说，“无名氏”由婆婆做主将其娶回，婆婆的想法是一旦儿子回家，即可传宗接代。结果从窈窕的“雅姿娘”到白发的“老阿姆”，孤独的“无名氏”从未见过自己的丈夫一面，而人在异国的他早已娶妻生子。

1949年前，很多潮州男人冒着生命危险去南洋各国谋生（大约有40万华侨）。主要原因是人们的生活十分困难，这里人多田少，又长期发生自然灾害。男人们走了，剩下女人扶老携幼支撑起贫困不堪的家（一般富有的家庭不会选择离开本土）。男人走后，女人有了一个新的称谓，即“侨属”，即便从未见过自己丈夫的“无名氏”也是一样。“无名氏”虽然没有举行过有洞房的婚礼，但有婆婆的认可，她们就是过了门的儿媳妇，一样孝敬公婆、一样以媳妇的名义承担起家里的一切。年龄稍大的时候，她们会领养一个孩子以防老。许阿姆、沈阿姆、肖阿姆、杨阿姆……众多的潮州女性虽然有过短暂的婚姻生活，但漫漫人生，仅剩依稀回忆。令笔者感叹不已的是，在这个群体的自我感觉中，她们并没有被抛弃，“侨批”即可证明一切——“侨批”就是家的象征。一般来说，在外谋生的潮人因生活所需会选择另娶。但他们会把家有发妻的事实向对方说明。如果有一天新嫁娘随他返乡，她首先要做的事情就是拜见老家的大姐（丈夫的发妻），而大姐也会以诚相待。“见很多人携妻儿归国，大受唐山（指潮州）妻儿欢迎。”[①] 这是笔者在《泰国侨批文化》一书中看到的描述，它足以证明潮州女性对待丈夫另娶的态度。

实际上，潮州地区并非只有许阿姆、肖阿姆这样的侨属才忍受没有配偶陪伴的煎熬，其他女性也一样。有位潮剧女编剧告诉我，她的大伯母结婚才四个月，丈夫就因故去世了。大伯母连丈夫的长相还没看清楚，无夫无后的“守节”之路就这样糊里糊涂地开始了。四个月怎么连长相都没看清呢？编剧说，旧社会刚出嫁的女性害羞，夜晚上床一定要灭灯，而男人一大早就溜出家门了。中国传统社会是单以男系为主的父系社会。“一般都认为男人在家守着老婆是没出息的，尤其是不敢在父母面前表现夫妇间的亲热。年轻男人经常在外乡工作，即使未在外乡，也少停留在家中，而是经常盘桓在街头巷尾、茶馆酒铺中，回到家中只是极

---

① 谷子：《侨批诉沧桑 一片冰心在玉壶》，曼谷：泰国侨批文化，泰国泰中学会丛刊，2006年，第135页。

短的时间……"① 潮州男人最喜欢去的地方是“闲间”，在那里他们可以吹拉弹唱：潮州弦诗乐、潮州大锣鼓、笛套音乐、英歌舞等都是他们生活中的“必需品”（这里有句俗语：“锄头粪箕筐，三弦琵琶筝”）。对潮州女人来说，听、唱歌册是她们唯一的消遣，只有在岁时节日的祭祀活动中，才能够远远地观看在村头巷尾大规模展示的男人们的“必需品”。直到新中国建立，“时代不同了，男女都一样”的观念深入人心之后，“必需品”才让女性与他们共同分享，就连气势磅礴，有如万马奔腾的英歌舞也有了女性参加（英歌舞是潮汕地区特有的一种广场情绪性舞蹈，舞者最多可达 108 人，画着英雄脸谱的武士们手持木棒，一路狂舞，极其壮观）。

值得我们进一步思考的是，社会籍社会化的方法规范了潮州女性个人的行为，使之成为社会所认可的典范人格。而新中国建立后，整个社会结构发生了难以置信的变化，同样，潮州歌册的内容也有了翻天覆地的变更。“刘明珠、洪宝珍”之类在“破旧立新”的口号声中变成了灰烬，取而代之的是《红色娘子军》《翻身女性把歌唱》《花好月圆》等。当社会发生重大的变更而引起文化变迁之时，对于个体而言将面临改变“模式行为”，而这种改变包括“消除过去习得”与“重新学习”两个步骤。可当社会要求人们把“破旧立新”的思想落实到行为时，已经成为人民公社社员的潮州女性对这个千载难逢的“重新学习”机会却表现出少有的冷漠，她们依然坚持“从一而终”的信念，连从未见过自己男人的“无名氏”也一样坚守“一女不嫁二夫”的传统模式。那位以反对包办婚姻为主题的新歌册创作者，明明知道丈夫已在他国再娶，却硬将夫妻各自的照片拼合后以结婚照的形式挂在床头以示忠贞。由此可见，“翻身女性”在思想上接受了新歌册、新思想，可在行动中却很难挣脱已经内化为坚贞的人格操守的束缚。

三、性别差异与文化中的道德观念

我们不得不承认下面的事实：社会的变迁对潮州文化的冲击远没有内陆地区那么猛烈。深入了解后你将发现，潮州文化之间各个因素具有十分紧密的关联，人们基本的价值观、宇宙观、生活态度、民间传说，以及宗教信仰等投射体系不易改变而引起“文化模式”的彻底变更。那么，区别于“贤妻良母”性别的潮州男性又具有怎样的社会行为呢？他们的价值观是否同样能在歌册的“女德”教

① 奈杰尔·拉波特著，鲍雯妍译：《社会文化人类学的关键概念》，北京：华夏出版社，2005 年，第 74 页。

育中找到根源？

“性别差异与社会文化和社会化有关，我们是按照自己社会的关于每一性别角色的行为规范去学会成为男性或女性的。”[1] 对一个潮州男性来说，生活是征服和冒险的召唤。实际上，无论是男性还是女性，在潮州文化中成长的人都具有极强的道德观念。道德观念是人们对自身，对他人，对世界所处关系的系统认识和看法。同一“模式行为”的人其道德观念必然相近。当然，父母亲是孩子们观察到的第一个性别角色模式。对于在异国谋生的潮州男性来说，诚信与孝顺，是他们共有的品格特征，在现实生活中它体现为对家庭具有高度的责任感。潮州男性选择在外打拼，而把漫长的等待留给女性，作为对女性的回报，他们会把千辛万苦挣来的钱尽可能寄回。抵达异国后，他们会切实履行出洋前的承诺：以最快的速度给家眷寄出“平安批”，并附有少量的“批钱”。以后无论生活多么艰难，都会尽一切力量寄回“批钱”。从下面一个泰国华侨的文字中可见一斑：“自从他有收入那天开始，便时不时听到他寄批回家乡。家乡二婶带着四个小女儿和一个幼男，生活费主要就是靠二叔父的‘批钱’。……十多年如一日：他生病可以不寻医，但不可以不寄批。”[2] 文中的二叔终“因手头贫乏而失去医疗”以致客死他乡。由此可见，漂泊在外的潮人把寄批养家看得比自己生命还重。对于未曾见面的“无名氏”，出洋的“丈夫”也会一样寄批给她。对“丈夫”来说，由母亲娶回的媳妇就是他的“草头妻”，无论将来发达与否，他都不可以任何名义将她抛弃。然而，“抛弃”的认定标准是经济供养关系是否延续，而与他乡再娶无关。也就是说，他乡再娶在潮人群体的观念中不受道德约束。比如一位陈姓的泰国华侨，出国之前，已婚育一子，因妻须在家侍奉母亲未能同行，便只身南渡入泰。后在泰国另娶，并发达。他的公司在泰注册时便写明，股东为七人，其中“唐山妻儿”的一份就作为长期每月寄养家批之用。一般来说，以此模式处理新、旧家庭之关系者，会被认为情深义重而获得两边妻儿及社会的尊重。

由此可见，男性只要坚持承担对家庭的经济供给，就符合约定俗成的道德规范，而女性则只有“从一而终”，才不会被人指责。显然，男性与女性间存在着明显的不公。除了女性没有独立的经济地位（靠男性养活）以外，造成这种不公的根本原因在于文化的力量。我们说潮汕文化，实际上是指潮人群体所习惯的、

① 王凤华、贺江平：《社会性别文化的历史与未来》，北京：中国社会科学出版社，2006年，第283页。

② 文风：《二叔父与批仔》，载泰国泰中学会丛刊，2006年，第49页。

共享的生存和生活方式。文化是一个可以涵盖很多事物和现象的性质的抽象概念。“不同数目的个体行动者可以汇聚在一个群体里，形成一定的公共集体性……任何对社会文化互动体系的理解，都必须抓住这种高度复杂的关系。脱离个体的运用和背景，单独谈论行为的形式，将会导致某种具体苍白的事物。”①

那么，在潮人群体的“公共集体性”中，这种有着明显差异的价值判断标准能否在歌册的“女德”教育中找到根源呢？回答是肯定的。

旧歌册中有一些描写一夫多妻的“美满姻缘”，如《八美图》《四美图》《五美缘》《圣母破六奇阵》《五凤朝阳》等。《八美图》中的柳树春大言不惭道：“若得八美全匹配，不枉为人在世间。”后其“美梦成真”，八位美女被一一娶回。使这种腐朽的人生观得到进一步强化的方法是，在结尾处让最高掌权者出面，亲自下诏：“眷籍八人不分大小俱为姊妹相称各封一品夫人。”这类歌册具体面世时间无法得知，但它的确反映了早期掌握话语权的部分男性的人生态度。“潮州歌册一方面宣扬妇女要保持贞节，烈女不嫁二夫；另一方面却肆意渲染一夫多妻的“美满姻缘。”② 值得深思的是，这些拥有三房四妾的成功者往往被描摹为“忠诚、孝顺、成功”的好男人。这种另类的“忠贞观”对女性来说更具迷惑性，因为对“好男人”的迷恋将导致她们更加丧失自我。《西番珊瑚枕全歌》中的李文贵在“异国”的洞房花烛夜，因“久念前妻恩情重”而“状元饮酒全无心”，后向西番公主呈文：“男负约，刀下死……”结果，公主与他成婚十多年却未曾同房。16 年后当新、旧两妻相会时，两位女性居然为“先与夫君合佳期”而相互推让。在歌册里，无论发达与否，好男人决不抛弃自己的发妻，哪怕只是口头承诺过婚配。《四美图全歌》中的主人翁刘怀义，在口头承诺娶第一位美女为妻后，其后的三位美女则均以“妾”身相许。并掷地有声地说：“草头结发被我抛，不是读书人所举。”也就是说，“三妻四妾古来有，无妨多娶一二妻”，只要不弃草头妻，娶回多少女性都无损其好男人形象。根据年龄推算，许阿姆她们的孩提时期是三四十年代。新中国建立之初，阿姆们已经具备了相对稳定的思想意识和道德观念，所以在经历了社会从一种形态到另一种形态之间的快速转换后，旧文化对她们的影响并没得到根除。一女不嫁二夫，在三四十年代出生的潮州女性看来是天经地义的。而且受此观念束缚的并非只有绣花女，知识女

① 石川荣吉著，周庆明译：《现代文化人类学》，北京：中国国际广播出版社，1988 年，第 5 页。

② 吴信奎：《潮州歌册》，广州：花城出版社，1999 年，第 71 页。

性也一样。有位80高龄老奶奶的孙女告诉我，她奶奶曾是“惠潮嘉师范学堂”（现韩山师范学院前身）漂亮的女学生，毕业后一直在潮州的一所中学任教，40年代爷爷去香港后另娶，奶奶则靠工资独自把两个女儿抚养成人。如果“绣花女”是经济不独立而坚持“从一而终”，“奶奶”的“守节”则完全是社会环境所致。“人言可畏”，即使深明“妇女解放”之大义者，也一样不敢面对来自区域长老、乡亲质疑的目光。“令人难以相信的是女性在接受自我卑微地位的同时，她们之间也形成了一种“潜规则”：谁若做了出格事，同伴的鄙弃会让她的生活会变得暗无天日。不重视自我的心灵感受，而在乎旁人的眼神与评说。”① 事实上，旧道德对知识女性的束缚会更具切肤之痛，因为心灵丰富的她们有可能做“思想的巨人，行动的矮子”，以至造成身心分离。“人的存在的力量和奥秘既存在于人为自己创造的各种表达形式中，也存在于未说出和未宣布的事物中，存在于沉默不语和不可言喻之中，存在于无法表达的意识活动之中。”② 对这位中学教员来说，她的思想，就是她的处境。

“在人类学中所谓的‘文化’，意味着一个民族的生活方式的总体，以及个人从其集团得来的社会性的遗产。”③ 社会集团挥舞着文化的意义之网，只有通过一种公共的方式才能获得具体的形式。无论是女性坚守的“贞节观”，还是男性另类的“忠贞观”，潮州文化不存在私人的象征化过程，因为任何思想只有通过群体之间的交往过程才得以实现。实际上，一种具有特色的文化，往往指向这个区域的群体是按照他们共同的信仰和价值观在进行思考和判断。为什么众多的阿姆们从窈窕淑女到白发老妪始终坚持与孤灯相伴？因为她们拥有一个共同的表面（文化）和一个私人的根基（生存），每个阿姆都在生活中把文化当作“抽纱”编织着，正如编织一个程序化的梦。然而，她们的孩子，尤其女孩子（五六十年代出生的女性）把她们从梦中叫醒并告知：时代不同了，必须在我们所熟悉的生活中接受文化的变迁！其实，“哪怕我们只是回顾了一代人的生活，我们就会看到发生了多大的变化，这种变化有时就发生在我们最熟悉的行为之中。……抵制变迁在很大程度上是我们对于文化惯例的误解所造成的结果”④。诚然，女

① 陆小玲：《潮州歌册传承中的女性意识》，《广东技术师范学院学报》，2010年第1期，第17—19页。

② 赫舍尔著，隗仁莲译：《人是谁》，贵阳：贵州人民出版社，1994年，第10页。

③ 石川荣吉著，周庆明译：《现代文化人类学》，北京：中国国际广播出版社，1988年，第5页。

④ 露丝·本尼迪克特著，王炜等译：《文化模式》，北京：三联书店，1988年，第12页。

儿不可能为纠正“误解”而奉劝母亲放弃无望的等待，因为她深深懂得，对老一辈的潮州女性来说，旧的行为模式已无法改变，因为经过长时间的学习（从孩提到年老）——“女德”即“美德”，已内化为自我生命的一部分。但有一点可以肯定的是，新中国建立后出生的潮州女性尽管依然贤惠、善良和勤劳，但她们将不再重复长辈们的生活轨迹，她们开始关心作为一个独立的人的自我愿望与需要。与此同时，歌册的内容已摈弃“三从四德”的旧观念，取而代之的是“妇女能顶半边天”。至此，传统的性别角色规范也随着社会进程而注入了新的意义。

综上所述我们认识到：社会的变迁、文化的变更并不能彻底冲刷自幼接受传统文化熏陶者的心灵——文化最伟大的力量，就在于它把思想灌输其成员的头脑，从而影响该群体的行为并构成独特的社会文化环境。如果我们试图理解社会关系、社会模式、社会进程，家庭将是我们研究的一个重要对象；如果试图理解潮汕文化，我们就必须重视对潮州歌册的女德教育功能及其对生活中女性“性别角色”影响的研究。

附录：潮州歌册十种唱法的谱例之一



（潮州群艺馆柯秉智根据肖菲的演唱记谱）

（原载《星海音乐学院学报》2011 年第 2 期）

潮州筝蕊句研究

黄奇霞

潮州筝源远流长，韵味独特，素以委婉细腻、清丽平和闻名于筝坛。学者们对潮州筝进行了多方面的研究，主要多集中于乐谱的搜集及整理出版、风格和技法的研究、乐律及调体的探索等几个方面。在探讨潮州筝时，许多学者注意到潮州弦诗乐对潮州筝的深层影响，肯定了潮州筝的独特风格源于其对潮州弦诗的演绎，这一演绎过程一般称为潮州筝蕊句，但鲜有研究深入探讨这一演绎过程。以下笔者对潮州筝蕊句的概念内涵进行了一些梳理，并通过对诸多详订谱的分析，归纳出潮州筝蕊句运指、造句、作韵方面的一些特点，同时，通过这些特点对潮州筝蕊句的文化内涵进行一些探讨。

一、潮州筝蕊句的概念内涵及研究意义

"潮州筝蕊句"一词目前对于业界以外、甚至是部分古筝界人士来讲可能是比较陌生的，但是却真实存在于部分潮州音乐著作中和潮州筝艺人的观念中。潮州筝演奏家苏巧筝老师在《潮州筝艺》中数次出现"蕊句"一词①：

> 潮州古筝讲究运指，运指包含两层意思，作为名词，是专指已经形成的每一个单元的指法，俗称一叠。(也有人叫运指作洗指或蕊句)；作为动词，它是指各个手指的运动过程或运动情况。
>
> 分句、做句之后，运用弹筝十法，运指七法，组织音群去蕊句，这样，才能将一首弦诗变成筝曲，可以说，做句是弦诗的精华，蕊句是古筝的具体内容，这两者便是古筝潮化的最重要、最生活的一环。

---

① 苏巧筝：《潮州筝艺》，香港：广兴书局，1995 年第 27、39、90 页。

> 弦诗谱……它需要乐者再进行二度创作，古筝弹奏时，在分句、做句之后，运用弹筝的十法，运指的七法，去组织音群，形成乐句，这个过程俗称运指蕊句（它是古筝二度创作的重要内容）。

虽然前后的表述不尽相同，但分析一下苏老师的所指，潮州筝蕊句应该是指从弦诗基本谱到丰富的潮州筝乐曲的二度创作过程，是潮筝“具体内容”的组织，这一过程包括技法、指法的选择（“运用弹筝的十法、运指的七法”）、旋律及节奏的组织（“组织音群”、“形成乐句”）。

潮州音乐专家陈天国教授认为：潮州筝的特色章法，就是潮州筝蕊句。潮州筝有潮州筝的“蕊句”，其他潮州乐器有其他乐器的蕊句，在弦诗乐或细乐等的合奏中，可以看出潮州筝句逗、技法等与二弦、三弦等的明显不同；潮州筝蕊句中运指、旋律及节奏的应变极富特色和内涵；潮州筝蕊句蕴含丰富，它是一个整体，音是躯壳，韵才是灵魂。

笔者就潮州筝蕊句请教“岭南古筝第一人”陈安华教授，陈教授则对笔者表示：“蕊句”应该是一种句法，不仅存在于潮州筝中，也存在于其他各地的音乐中；潮州筝蕊句最好应分轻三六、重三六、活五等调来阐述；之前尚没有人进行总结，有必要对此进行挖掘。

可见，在两位陈教授的观念中，潮州筝蕊句是一种“句法”或“章法”，应根据不同调体来阐述，这应该可以理解为潮州筝蕊句是一个有法可循的过程，并且包含多方面的法则。同时，这也可对应苏老师的“组织音群”、“形成乐句”的说法，但他们还强调了作韵的方面。

综合以上种种，笔者认为，潮州筝蕊句是指运用潮州筝的技法、指法组织音群把潮州弦诗基本谱演绎成富有特色的潮州筝乐的二度创作过程。潮州筝蕊句是潮州筝具体音响内容的组织，其概念内涵是极其丰富的，至少包括了运指、旋律及节奏的应变与组织（造句）和加工润饰（作韵）等方面。

潮州筝蕊句是潮州筝具体音响内容的组织，也就是说，潮州筝的风格、文化内涵等均要在此之上产生。针对其进行研究，显然是解读潮州筝最直接的途径之一，也是对潮州筝的本质进行探索的有效途径之一。另外，较之目前业界对于潮州筝的研究大部分都是基于对潮州筝各详订谱的分析、研究上，研究潮州筝蕊句这一对基本谱的二度创作，显然是对潮州筝更深层的、更接近本质的研究。

演绎者的二度创作是中国传统音乐的精髓之一。赵宋光先生在“首届·汉乐

（2010）论坛暨展演”中提到：传统音乐的“死谱活唱”很重要，希望大家加强对汉乐即兴的二度创作的技术形态研究，将之提升到理论的高度；不仅研究个人的二度创作，而且研究在群奏、合奏中大家是如何相互默契相互启发的。并且，在这种对基本谱的演奏中，不仅是技艺的展示，同时也包含丰厚的内涵和乐者对生命的感悟，值得深入研究。

二、潮州筝蕊句的音乐形态研究
——运指、造句、作韵

（一）运指

潮州筝讲究运指，也就是右手弹奏的指序安排，并且较其他筝派而言规律性较强，形成了一个单元一个单元的指法配合，而这些一个单元的指法配合形成的音群称为一蕊。潮州筝主要的运指配合有：

顺指：即勾托抹托配合，也称为“三点一”，现代古筝界称为“四点”，如：勾托配合：；勾托劈托配合：；合搭指：；喷指：大撮后两指各自扶在下一根弦上，然后向左飞滑，在靠筝马处，用飞指弹出，常用来分句、断句，也用在延长音和乐曲的结束处。如①：；企指：“企”是潮语“站”的意思，企指就是指旋律音用固定的指法，然后加进某个固定的音，在潮州筝蕊句中，一般企上、企六较为常见。旋律是，（《上天梯》）奏成；鸡啄粟：抹托配合，也成为一点一催，指旋律音用抹托弹出，如：。

在一蕊的音群中包含多少个音，就称为几音蕊，但大撮只算一个音。单音蕊，如或；双音蕊，如或；三音蕊，如或

① 李萌：《中国传统古筝曲大全：潮州、客家、福建古筝流派》，北京：人民音乐出版社，2004年，第147页。

；四音蕊，如或；五音及五音以上音蕊或。

在音蕊的应用上，也有一定规律，一般情况下，热烈的三板用四音蕊或四音以上音蕊，拷拍多用单音蕊，五音蕊多用于宽广的头板，五音以上音蕊多用于快速的催奏。

潮州筝运指，最讲求的就是“顺指”，“一入一出、一阴一阳”是顺指的重要特点，以上的顺指、勾托配合、勾托劈托配合均属于顺指。“一入一出”是指手指的运动方向以一里一外交替，“一阴一阳”是指相较之下的一个低音和一个高音的配合。“一入一出”的依据是古筝指法以及手指运动规律，“一阴一阳”则是依据中国传统思维逻辑，将乐音的高低、强弱、长短、明暗（音色）等物理因素划为阴阳两极，其中“高、强、长、明”为阳，“低、弱、短、暗”为阴。

“一入一出、一阴一阳”在演奏上具有规律性，手指运动有规律可形成惯性。潮州筝曲随潮州弦诗的变化，进入催奏和三板乐段时，速度渐次加快，尤其是七点一催和三板时，音密而速度极快，使用顺指弹筝才可以从容走指，使音乐一气呵成，若是指法杂乱，则必然错音频出，手指“打架”。同时，顺指的配合具有和声性，如上文顺指的谱例其实际演奏效果为：。

低音的持续能使音乐有一种稳定的效果，加上古筝本身低音的平和特点，蕴含阴阳和谐的道理，使人听起来心情平和舒畅。虽然低音的持续音响使所举之和声貌似是等同于西方的纵向和声之说，但是，笔者仍想指出，此处的“和声”性并不同于西洋音乐的和声，应是“诗言志，歌咏言，声依咏，律和声，八音克谐”中的和声和谐之意。

潮州筝强调顺指，所以如果遇到逆指，要将其化为顺指。化逆方法主要有：勒弦（花指）化逆、大撮化逆、抹指化逆。

（二）造句

造句是指旋律与节奏的应变与组织，是潮州音乐的精髓所在。从简单的基本谱到丰富多彩而富有潮州音乐神韵的潮州筝曲，造句是重要的一环。造句带有极强的即兴性和个人风格特点，不易进行归纳总结，但就潮州筝蕊句而言，总的来说有以下三个原则。

1. 根据调体选择音阶

潮州弦诗有轻三六、重三六、轻三重六、活五四种调体，另外在进行反线时还有一个反线调的音阶。一般在弦诗基本谱中注明。不同的调体对应不同的音阶，潮州筝蕊句时要注意音阶的选择。潮州筝各调体音阶如下①：

二四谱：	二	三（轻）	三（重）	四	五	六（轻）	六（重）	七	八
工尺谱：	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五
简谱：	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	1	2	3	4	5	6
轻六调音阶：	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$		1	2	3		5	6
重六调音阶：	$\underset{\cdot}{5}$		$\underset{\cdot}{7}$	1	2		4	5	6
活五调音阶：	$\underset{\cdot}{5}$		$\underset{\cdot}{7}$	1	$\overset{\approx}{2}$		4	5	6
轻三重六调音阶：	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$		1	2		4	5	6

如在轻三六曲子中，重视轻三、轻六两音的色彩，有时比较避忌重三重六两音，很多时候会“代字”，即遇到重三、重六就用轻三、轻六或其他音来替代。如②③：



重六的曲子反之亦然。但要特别指出的是，选择音阶是极其重要的，但并不是说在轻三六的曲子中就不能出现重三六音，有时它们也作为经过音等情况出现，要具体问题具体分析。

① 本文引用陈天国先生有关“调体”的观点，潮州音乐的“反线调”不属于调体范畴。
② 陈其俊：《潮州筝曲的造句特点及滑音风格》，潮州音乐资料专辑，出版地不详。
③ 该谱原书为简谱。

2. 突出板字，加花减字

板数不变，突出板字，这是潮州音乐的原则，也是潮州蕊句的依据。从简单的基本谱到丰富的音乐，加花减字是重要的精髓。潮州筝加花的方式主要有：

（1）加入同音花音。这在古筝中极为常见，如将 奏为： 或 。

（2）加入经过花音。经过花音是潮州筝加花造句中较为常见的花音，也是造成潮州筝音韵平的一个主要原因。这是指在跳进的两个音之间插入一个或几个级进的音，使原来跳进的旋律变成级进。



（3）加入辅助花音。



（4）加入企字花音，如前文企指所指。

同时，潮州筝的加花具有调体性、多回性、灵活性、导向性①。加花应注意调体，如在轻六曲中要慎用重三、重六的花音，而在重六的乐曲中则可能会多用重三、重六来增强重六的调体感；加花的多回性是指加花可以是多层次性的，如在头板、二板、三板中加花不同形成不同的层次；灵活性是指同一处位置同可采取多种加花方法；而导向性是指花音在乐句中有一股导向骨干音的力量，起着连接和辅助的作用。如在重六、活五曲中“重三、重六”两个音必然导向上行音，“轻三、轻六”必然导向下行音，如《寒鸦戏水》：

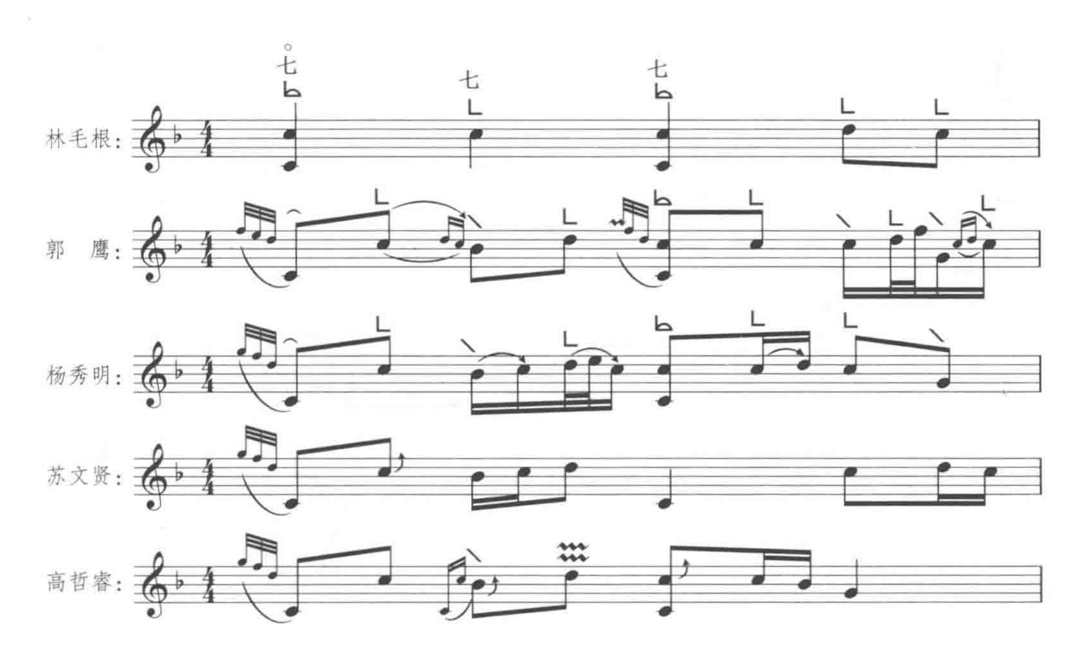
① 陈天国、苏妙筝：《潮州古谱研究》，广州：花城出版社，2002 年，第 42 页。



加花对于造句是极为重要的，但并不是单指“增加花音”，有时也会“减字”，如勒字催和摘字催时（下文催奏部分有例子）。在加花中还有一个重要的问题就是节奏的处理，这是一个极为灵活和即兴的问题，如下文中众位名家对《寒鸦戏水》的演绎，可见加花花音的灵活多样和节奏的多种处理。

3. 即兴创作，因人因时而异

造句具有很强的即兴性，每位演奏者都有自己的风格特点，这与演奏者的音乐素养等情况息息相关，在潮州，造句优美流畅的乐者总能赢得别人的尊重。又因为即兴的原因，即使是同一位演奏者，在不同时候同一乐曲蕊句也会有所不同。以著名的《寒鸦戏水》前三小节为例，各位名家的演奏谱各有千秋①：



① 李萌：《中国传统古筝曲大全：潮州、客家、福建古筝流派》，北京：人民音乐出版社，2004 年，第 47、98、131、153、187 页。

六 七 六 七 七 七 六

林毛根：

郭　鹰：

杨秀明：

苏文贤：

高哲睿：

另外，在潮州筝造句中，有一个特色：催奏。催奏是变奏的意思。潮州音乐的催奏方法据已总结出来的就有几十种，潮州筝常用的只有十几种，其中单催（鸡啄粟）、企字催在前文已有涉及，下面再摘录几种常见的催奏：



当然，造句应该不是干巴巴的音高组织，作韵应该是造句过程中密不可分的必要程序，但因作韵是潮州筝蕊句的灵魂之一，下面单独进行阐述。

（三）作韵

潮州筝作韵，最显著的特点是弹按尾随，一音三韵。弹按尾随，是指左手要紧跟在右手的大指之后进行吟按揉滑。“在潮州筝曲中，右手大指的用指占全曲的三分之二，‘弹按尾随’也就意味着乐曲的大部分乐音都经过润饰，使潮乐清逸、细腻的风格得到体现。”①

左手的吟按揉滑是使潮筝声腔化的一个重要手段，达到一音三韵的效果。潮州话有八个声调，较之普通话更加委婉细致。所以潮州筝在吟按揉滑方面的技巧和要求极为细致。如活五调中“三（si）音如果按得太轻，变成轻六；按得太重会变成重六。五（re）音，轻滑没味，重滑又变味”②。技巧上主要有普通颤音、重颤音、上滑音、下滑音（潮州俗称大回转音）、专指吟揉、多指吟揉、点音、煞音，等等，区分细致。这些作韵技巧主要分为两大类，一是取音，即按出古筝定弦中所没有的音；二是润饰。

在众多的作韵技巧中，潮州筝尤以双按最为特色。双按一是用于取 fa、si 的八度音，这多用于快速的三板催奏中；如③：



二是用于相继的 si、fa 滑音，一般出现于重六曲中；如《黄鹂词》④：

① 林毛根、陈安华：《潮州音乐与潮州筝随谈》，《星海音乐学院学报》，1981 年第 1 期，第 40—45 页。

② 林毛根：《潮州音乐风格与活五调》，《中国音乐》，1984 年第 3 期，第 54 页。

③ 陈安华：《岭南筝谱》，香港：新城文化服务有限公司，1990 年，第 24 页。

④ 李萌：《中国传统古筝曲大全：潮州、客家、福建古筝流派》，北京：人民音乐出版社，2004 年，第 46 页。



三是用于活五调中其他音的滑奏与五音的大幅度按颤相连。

以上作韵技巧在运用时又有极为精细的要求。以取音来说，本来潮州筝的"↓si"、"↑fa"的音高把握已经极为微妙，许多人在表述中称"低于原 si 而又高于降 si，高于原 fa 而又低于升 fa"，但事实上潮州筝蕊句时对这两个音的精细要求不止于此。"si"音在重六、活五音阶中都极为重要，但一般而言，活五中 si 的要稍低于重六调中的 si。并且，在旋律走向不同时，这两个音的音高其实稍有不同调整。

1. 轻六调

轻六调音阶重视 la、mi 两音，所以必然重视这两个音的作韵。这两个音常做小三度的上滑，如这两个音出现相同的两个音相连则常做上下滑相连，如杨秀明的《双书生》①：



但如果这两个音是作为辅助音时则作下滑，如张汉斋的《南正宫》②：

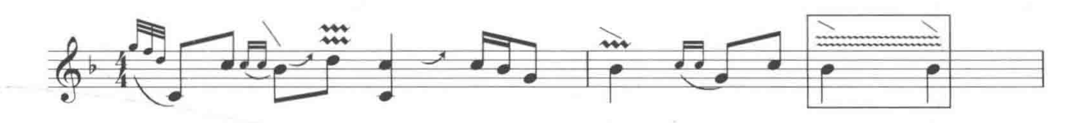


① 李萌：《潮州筝曲选：五家筝演奏谱》，北京：人民音乐出版社，1995 年，第 27 页。
② 杨礼桐：《潮州精谱》，广州：花城出版社，1994 年，第 43 页。

2. 重六调

重六调音阶强调 si、fa 两音，所以重六调的作韵也是围绕这两个音来进行的。

在这两个音单独进行时，也就是时值较长或旋律走向不再进行到其他音时，通常做较大幅度揉弦，如高哲睿《寒鸦戏水》①：



在 do－fa、re－fa、fa－fa－re、sol－si 等进行中，一般做下滑，如高哲睿《寒鸦戏水》：



3. 活五

活五调，其实是“活三五调”，不言而喻，“活三”“活五”是特色。“活三”是指 si 音的音准控制既要比重六的 si 音低又不能低到轻三（la）去，同时演奏要滑动、游移。“活五”是指 re 音在稍按高的同时作大幅度揉弦，一般音较为游移。通常活五音在长时值音或旋律不进行到其他音时，一般不再做滑奏；但 re、fa 常作小三度上滑和重复上滑，如《柳青娘》②：



另外，活五音阶取重三重六两音，需将这两个音用揉滑等手法奏活，其中 sol 的三度滑音极其有特色，通常是在从 sol 到 do 的进行中。但其实活五的精髓

① 李萌：《中国传统古筝曲大全：潮州、客家、福建古筝流派》，北京：人民音乐出版社，2004 年，第 187 页。

② 陈安华：《岭南筝谱》，香港：新城文化服务有限公司，1990 年，第 57 页。

在于“虽云活五，字字皆活也”①，每一音都在润饰与滑动之中。

至于轻三重六则是将轻六与重六的音阶相糅合，将轻快与深沉这相矛盾的两种情调合在一起，变成一种诙谐风趣的情调。

三、潮州筝蕊句的文化内涵研究

（一）潮人文化的凸显

1. 潮人精细文化的体现

潮汕文化锦绣繁华，“潮汕人精细机巧处处可见，巧于农艺、精于工艺”②。潮州人农业生产上精耕细作，有“种田如绣花”、“绣花式的农业生产”之称。在工艺方面，潮绣、陶瓷、抽纱、木雕、石雕、剪纸等美轮美奂，尽管这些工艺品种形式各一，千差万别，“但它们都在精细工巧方面体现了自己的风格，而为世人所瞩目”，并且，“这种精细工巧的风格的形成，与潮汕文化有关”③。可以说，潮人精细的工艺是因为受了精细的思维方式和美学追求的影响，但反过来也强化了这一文化特点。

音乐正是一个地方地域文化的突出体现。毋庸置疑，潮州筝也为潮州文化中精细的美学思维、美学追求所影响。潮州筝蕊句时重视作韵，奉行“音是躯壳、韵是灵魂”的美学思维，素以细腻委婉闻名，尤其在吟按揉滑方面要求极为精细。如前所述，潮州筝作韵中对音准及技巧的要求极为细致。并且，作韵中最重要的就是“弹按尾随”，这使潮州筝曲中三分之二的乐音都经过润饰，可见，潮州筝蕊句的精细，每个音都经过精雕细刻。

2. 潮人“和合”人生哲学的彰显

潮汕人的团结与凝聚力举世闻名，虽然有学者认为这带有一定的狭隘的宗族观念，但“高度凝聚力成为潮汕人文化心态的一大特点”④。在为人处世方面，潮汕人最讲究“做事欲儒气”，意思是做事要和和美美；在世俗事务中，潮汕人

① 高百坚：《潮筝活五调教学一得》，《中央音乐学院学报》，2003年第2期，第74—76页。

② 陈泽泓：《潮汕文化概说》，广州：广东人民出版社，2001年，第429页。

③ 黄挺：《潮汕文化源流》，广州：广东高等教育出版社，1997年，第201页。

④ 同上，第72页。

尊敬尊长，不强出头，忍让，力求和合相处；在海外潮人中更有“非团结无以图生存，非互助无以图发展”的观念。在音乐上，“和合”也一直是潮州筝蕊句的追求。

（1）潮州筝蕊句产生根源上的和合：讲求合奏中的“和合”

事物的起源往往说明事物的本质。“早期的潮州筝演奏依附于合奏中”①。传统潮州筝主要是用于潮州细乐的合奏（三弦、琵琶、筝合奏，有时也会加一把椰胡或洞箫）之中，有时也用于弦诗乐合奏。即使是在现在，大部分的潮州筝曲，如闻名于世的《寒鸦戏水》《柳青娘》等均或来源于潮州细乐或来源于潮州弦诗乐。合奏中，“头手”轮流担当，无须分配“声部”或规定乐谱，大家自会友好配合，不求突出自己：“你用高八度，我就用低八度；你奏强一点，我就奏弱一点，让你突出；你奏长音，我就加花密奏；你弹拨乐器的音粒粒如珠，（我）弦乐和小笛发音如线”，大家不拖不抢，各有特色，各得其所，力使整个音乐阴阳谐和。

潮州细乐三友之郑祝三在其抄传的弦诗谱中序道：“……筝与琵琶工尺号虽不同，合奏竟能协律和声，三弦则照筝谱工尺弹之，亦得音韵和合……”② 在合奏中，大家遵循同样的基本谱各自加花演奏。虽然造句作韵各有不同，但是讲求和合，乐人们有“人心相洽弦才相洽”之说。可见，潮州筝曲的产生是基于和合的理念的，潮州筝蕊句的理念也是和合。

（2）潮州筝蕊句创造过程中的和合：潮州筝蕊句的和合

正是基于和合的理念，在潮州筝蕊句过程中，力求平和。潮州筝音律比较平和，造句时加花减字都以自然为原则，经过性和辅助性的花音居多；作韵时多为原音轻按，级进揉弦，很多时候做上滑或下滑，但从音阶和音响上看，其实也是通过上滑或下滑来形成一个经过音或辅助音，所以音韵平和。并且，由于潮州蕊句时所加入的花音有极强的导向性，所以音韵更为和合。潮州筝蕊句外化（弹奏）时，听从“头手”，前辈悉心带领后辈，后辈虚心受教，要求心平气和，扎桩，手型呈倒垂莲状，人与人、人与乐和合相融。

3. 灵活机巧的民性展示

无论是在工艺上或是为世人津津乐道的经商上或是为人处世上，潮人的灵活机巧一直是享有盛名的，无须多证。潮州音乐也应该是最能展现潮人灵活技巧的

① 李萌：《潮州民间筝曲四十首：林毛根演奏》，北京：人民音乐出版社，1992年，第1页。

② 陈天国：《潮州音乐研究》，广州：花城出版社，1998年，第162页。

特点了。潮州筝蕊句中的即兴性、灵活性就是最好的说明。以潮州筝蕊句而言，常用的催奏法就有十几种，加花方法多样，名家演奏谱丰富而各有特色；而潮州筝在乐曲发展法方面有五调朝元法、调体发展法、板式发展法、采花排比法等，一个基本谱潮州筝可变化成数首、甚至数十首乐曲，令人赞叹。

（二）《易经》智慧光芒的闪烁

学习潮州筝的人可能都会觉得，潮州筝规律、入门极易。许守诚在《谈潮州筝》中提到："潮州筝……受儒乐影响比较深，演奏上比较古朴、稳重，形式工整，技巧较易"。[①] 美国巴德大学的吕梅丝教授曾在上海音乐学院学习古筝，当学到潮州筝曲时，她觉得潮州筝与其他筝曲很不同，特别有规律和韵味，引发了她对潮州音乐的极大兴趣，后来她长时间对潮州音乐进行考察和研究，并在美国出版了潮州音乐方面的专著。

潮州筝蕊句是"不易为体，变易为相，简易为用"的生动诠释。潮州筝蕊句无论是何人何种版本，均紧依基本谱进行演绎；运指、造句、作韵、乐曲结构组织以及催奏等，潮州筝均是有本可依，有法可循，变化多样，且易于入门。比如在演奏技法上，简单而有规律，苏巧筝老师总结出"弹筝十法"，右手 6 个指法弹筝，左手 4 个技法用来作韵，极其简练；在音律上，潮州筝平和且板字清晰规律，头板、二板、拷拍、催奏、三板均以基本谱加工演绎而来。

潮州筝蕊句是潮州筝特色形成的过程，笔者只对其运指、造句、作韵等方面进行一些梳理，潮州筝细腻委婉、灵活和合的特点十分突出，也凸显了潮人追求精细文化、"和合"人生的一面。作为一个二度创作过程，潮州筝蕊句极难予以全面总结和阐述，本文未及之处，尚待以后进一步探索，亦望众同仁不吝赐教。

（原载《星海音乐学院学报》2011 年第 2 期）

---

① 许守诚、丁伯苓：《谈潮州筝》，《乐府新声》，1986 年第 2 期，第 35—38 页。

潮汕歌乐文化之母——潮语

余亦文

潮汕歌乐文化之源，源于古先民。

潮汕歌乐文化之母，乃为潮州话。

岭南大地，是汉民族与少数民族集居之所，不同民族之集居，带来丰富多彩的方言。潮汕历来就为汉民族与畲族集居之地，不同生活环境，不同的语言，不同的劳动条件，萌生了丰富多彩的潮汕歌乐文化。

一、潮语与古语——语汇互融

“潮语”，通称潮州话。是我国广东省东部潮汕地区人民所操之方言，发音特异，与普通话毫无共通之处。这种语言，在外地人听来，有如外语，既难听、难懂又难学，历来有“南交之言，重译乃通”之称。那么潮语是一种什么方言呢？从有关书籍记载看来，潮语却是我国汉语方言中最古老之一种。高本汉先生著的《中国语言学研究》载：“潮汕话是现今中国方言中最古远、最特殊的。”① 林莲仙博士《从历史论潮州方言》一书中认为：“潮州方言是汉语五大音系中之一系，在汉语方言中，它的发展最为迟缓。所以，它有资格充当中国语言史上古音研究的重要角色。”② 逍遥天先生的《潮州话的研究》③、袁家骅先生的《汉语方言概要》④、翁辉东先生《潮州方言》⑤、翁子光先生《潮州方言》⑥ 等，都有此类详

---

① 〔瑞典〕高本汉（Bernhard Karlgren）著，贺昌群译：《中国语言学研究》，北京：商务印书馆，1934 年，第 151 页。

② 林莲仙：《从历史论潮州方言》，泰国潮州会馆纪念特刊专论，1979 年。

③ 逍遥天：《潮州话的研究》，载《潮州古声韵古语汇》，泰国潮州会馆，1957 年。

④ 袁家骅：《汉语方言概要》，北京：语文出版社，2001 年，第 241 页。

⑤ 翁辉东：《潮汕方言》（卷二：释言），泰国潮州会馆纪念特刊专论，1979 年。

⑥ 翁子光：《潮州方言》，泰国潮州会馆纪念特刊专论，1979 年。

细记载。

其实，关心潮汕方言的，何止潮籍学者和千千万万的潮汕民众？原中央音乐学院的老院长赵沨和中国艺术研究院音乐研究所的杨荫浏所长对此更是牵肠挂肚，当他们对潮州方言有新的发现时，欣喜若狂，并把此事带到“日本亚洲音乐研讨会”上说：“我发现潮州方言的系统已被证实是古代（现河南省）方言。证据是书成于晋代（265—316）的一本音韵学的书，叫作《切韵》，这本书记录的本来是大陆中原地区（今河南省）的语韵，但在河南方言中，已经是不存在了，而在现在的闽南和潮州方言中，全部保存下来。”① 难怪外方人称潮汕人为“福佬”（即“福建佬”）。“福佬”讲的是上古时期先祖中州河南的古语，故正确称谓应是“河佬”，即为“河南佬”，而非“福建佬”。潮州方言实际上是潮地古音和中州古韵多种语言元素融合而成的。

古时，潮地原属南郊，秦属南海郡，汉置揭阳，晋拆揭阳为四县，隋始称潮州。秦、汉、晋、隋、唐先期之中原人，为了“避乱”、“征蛮”、“谪遣”等故，曾先后分两路南迁入粤，北路入赣边、南雄、连州、曲江、始兴；南路由闽边入潮州，而后部分迁至琼、崖、高、雷等地。据《潮州府志》载：“秦始皇帝使南海尉屠睢伐百粤，以史禄转饷，凿渠海阳山下，通粮道，并收灌田水利，民称灵渠。”②《潮州民族考》载将领史禄，把他的家属及部下留在揭岭（今揭阳县）。③《潮阳县志》载：“秦始皇卅三年初，平南城，以为二郡。曰象郡、曰南海。南海之属，一为揭阳，实我潮旧疆也。”④《潮州府志》载：“武帝元鼎元年，南越反。东越王余善清以卒八千人从楼船将军击吕嘉等，兵至揭阳，以风波为解，不行。揭阳，即以治也。”⑤ 这股由闽边入潮州的中原汉人，由于潮州地理环境僻处海滨，北枕五岭所致，加上海禁迟开，交通闭塞之故，因而使上古时中原之音得以较为完整保存。根据有关资料记载，唐、宋之前，夏、楚、吴语对潮地语言影响占主导地位。唐宋之后，才渐脱离，但中土古音，却绵延演用，直至今天。如：

---

① 出自赵沨在《汕头地区民间音乐座谈会》发言稿，由广东省文艺创作室编印，内部资料。

② 绕锷、饶宗颐：《潮州府志》，上海：上海古籍出版社，1994 年。

③〔明〕黄一龙：《揭阳县志：正续集》，广州：广东人民出版社，1993 年，第 1 页。

④ 揭阳县志编撰委员会：《潮阳县志：卷二》，潮州：潮州市地方志办公室编印，2005 年，第 3 页。

⑤ 同②。

"脸"称"面","洗脸"叫"洗面";
"眼"称"目","单眼"叫"独目";
"跑"称"走","快跑"叫"走猛";
"吃"称"食","吃饭"叫"食饭";
"跟"称"缀","跟你"叫"缀你";
"走"称"行","快走"叫"行猛";
"条"称"尾","一条"叫"一尾";
"杀"称"刣","相杀"叫"相刣";
"等"叫"待","等我"叫"待我";
"他"称"伊","同他"叫"共伊";
"挑"叫"担","挑椅"叫"担椅";
"打"称"拍","打你"叫"拍你";……

这仅仅是单字词,还有双字词及多字词,不胜枚举。

如从潮语的发音、语法、语汇来看,异于今而合于古举目皆是,从语音来解,以古语和现在的汉语对照,"古读舌头,今读舌上","古读重唇,今读轻唇",而潮语正合古读。林莲仙博士认为:"潮语的'风、方'同音、'江、刚'同音、'文、门'同音、'冯、房'同音、'虫、唐'同音、'仓、葱'同音,这在现今汉语方言中是很难找到的,可是在上古的诗经音、楚辞音、汉赋却可以找到这样的同读系统"。潮语中有些出自街坊、村妇日常口中怪癖语汇,今天无论如何是难以通解的,但它却可以从秦、汉、魏、晋、南北朝及隋唐五代的文献中找到。如:

潮语称条为"尾",却出自《柳宗元游黄溪记》:"有鱼数百尾,方来会石下"。古时候楚、越人,数鱼以尾,不以条;

潮语称"眼"为"目",却出自《廉颇蔺相如列传》:"相如将目叱之";

潮语称"脸"为"面",却出自《琵琶行》:"犹抱琵琶半遮面";

潮语称"走"为"行",却出自《论语》:"三人行,必有我师";

潮语称"吃"为"食",却出自《诗经》:"硕鼠、硕鼠,无食我黍";

潮语称"不要"为"勿",却出自《论语》:"己所不欲,勿施于人";

潮语称"没有"为"无",却出自《论语》:"人无远虑,必有近忧";

潮语称“正直”为“条直”，却出自《诗经》：“条直如发”；

潮语称“小弟”为“弟佗”，却出自《荀子》：“子张氏之儒，弟佗其冠”；

潮语称“曲背”为“腰佝”，却出自《考说文》：“佝，曲背也”；

潮语称“抑制”为“撙节”，却出自《曲礼》：“是以君子恭敬、撙节，退据以明礼”；

潮语称“书本”为“书册”，却出自《李清照金石录后序》“……故弟尚锁书册杂物”；

潮语称“倒楣”为“衰飒”，却出自《资治通鉴》：“少时娟好，壮时追欢极乐，老时衰飒之状”等等。还有，潮州人在对人称呼上也与众不同，如称夫妇为“翁姐”；称婢女为“竈鬼”；称仆人为“春哥”；称流氓为“刺流”；称“富仔”为“阿舍”；称妓女为“翘尾”等，均出自古汉语。

上面所举出的这类汇词甚多，且均有出处，但在现代汉语中却难以找到，而它们却成为潮州人的常用语。

另者，潮州话的语法，句子的结构，也多异于今而合于古。如潮州人常把“死”字放在句末，作为补语，如“这个人雅死”；“只条路远（音‘恨’）死”；“个山大个死”；“块物好食死”……外人不得其解，潮州人也觉得难听，而把这个“死”字，改为“绝”字，其实这“绝”字，也非吉利之言，可偏偏潮州人，为了加重语气，还把“死”与“绝”合在一起来讲。如“块物死绝好食”，“个人死绝聪明”，“个山大个过死绝”，“春节死绝闹热”……特别是到了时年八节，大人小孩都得讲吉祥语，严禁把死与绝挂在嘴边，就把它改为“哉”字，如“块物好食哉”等。究实，此“死”字并非“死”，而是古汉语的“兮”字矣！是一感叹词，如“黄河兮！”、“大江兮！”这在屈原歌赋中常常可见。到了潮州因“死”与“兮”谐音，故被误传（见《古语考》）。潮州话还常常把“抑”字作为选择副词，如“是抑唔是?”、“好抑唔好?”、“去抑唔去?”，把“抑”代“与”，这也只有在古代典籍才能见到。如《周礼》云：“敢问天道乎？抑人故乎?”等等。

故潮语之源，源于古汉语，它大量继承和保存着我国古汉语的成分，被称为古汉语的“活化石”，它将对我们研究中国古语声韵，并从中发掘我们祖先的历史、地理、人情、风俗有关资料，具有宝贵的文献价值。但有关潮语的辞书、论

述、著作在漫长的潮地历史中，几乎难以寻觅。直到1913年才有辞书问世，该书由张世珍辑著，书名叫《潮声十五音》，当时由汕头图书报石印社印制，由汕头文明商务书局发行。该书的发行，备受潮乡民众的热烈欢迎和赞许，发行面之广波及乡镇、村落。2010年笔者从《广东潮汛》中见到林伦伦教授发表的《十九世纪中后期的几本英文版汕头话工具书和教材》，才知道19世纪中后期外国传教士们，为了来潮汕传教，能与教徒直接进行语言沟通，曾先后编写了好几本《潮汕方言》词典，这些工具书，比《潮声十五音》的问世还早了半个世纪，且相当规范，并纠正了潮州方言字典的一些不当看法。如1847年高德在曼谷出版的《英汉潮州方言词汇》；1884年威廉·耶士摩牧师在汕出版的《汕头话口语语法基础教程》；1883年"裴姑娘"在汕头出版的《汕头方言字典》；同年巴色会又在汕头出版《英汉汕头方言口语词汇》。在此文之前的1877年，教会还在上海印行《汕头方言词汇手册》。由此可见，保存着大量古汉语的潮州方言，以往我们关注它比西方教会还少，到19世纪末，有关潮州方言的词书、专著才慢慢多了起来。这里特别应该提到的是澄海籍的一大批学者们，如《潮声十五音》的编著者张世珍、《汕头字典》编著者陈凌千、《潮州八声误读表说》的编著者黄机遇、《潮汕方言概说》的编著者黄家教、《新编潮汕方言十八音》编著者李新魁、《潮汕方言词考释》的编著者林伦伦、《潮汕俗谚》的编著者余流等，他们都对此做出了贡献。两年前，笔者收到广东潮联会送来的一部由张晓山先生及其夫人合力编著的《新潮汕字典》，读来令人振奋，但愿众位乡亲，齐心合力共同扶持潮汕文化。

在此，笔者想提出一个问题向专家、学者请教——昔时潮州方言中，还有一种叫"乞食话"（即"乞丐话"），这种话，在潮汕地丐帮中广为流行，是他们的一种"暗语"，是一种双语音字。如"你欲去地块?"若用"乞语"讲为："你词、欲晒、去词、地时、块梭"。此种语言，至今尚没见到有任何书本记载过，不知有何出实？是否与古代这类语言有关?

二、潮语与潮歌——声乐互合

潮汕的民歌，简言之就是在潮州方言地区所产生和形成的潮汕歌乐文化。这种歌乐以潮州方言的声、韵、调作为其音乐语言的基础。故潮州方言的存在，决定了潮州歌乐的独特艺术品性和不可代替的地位，这是一种地域文化，是潮汕文

化的有声载体。

我们研究潮州歌乐文化，应与潮汕的历史、民俗、民性、语言、宗教结合起来，特别是潮州方言。“音乐是对语言的夸张”，潮州方言是“鸟语蛇言”，既飘逸甜美，又婉转细腻，它的音韵铸成潮州歌乐之旋律。此言并非夸大，大凡从事音乐工作的人都知道，“以音生韵，以韵带声”，“心有口就有”的道理。潮州方言本身语音就含有高低回转的因素，这在方言本身，已含有乐音的音韵和线条了。故此，过去潮汕的妇女，在读“潮州歌册”时，一读便成曲，就是其中之道理。潮州话，只要语言组织合理，吟诵时再加上一点点拉腔，便成为曲，这在其他方言地区是难以找到的。

如：一首潮州的育儿歌《洗浴歌》：“一二三，洗浴免穿衣”，你用潮州话一念，很自然就会成“5 5 3，3 5 5 1 3”；一首潮州的《过番歌》：“天顶一只鹅，阿弟有妶阿兄无……”，只要你用潮州方言一念，略加一点点自然的拉腔，就会成为“3 5 1 5 3 5，3 5 1 5 3 3 5……”；潮州戏中的《桃花过渡》“正月点灯笼，点呀点灯笼……”，用潮州方言一念，节奏快慢略加处理，然后加上一点点拖腔，一首完完整整、朗朗上口的曲子就出来了。

谱例 1



早在 1960 年 9 月，广东省教育厅行政部门就公布了《国际音标对照·潮州话拼音方案》，认定：“潮州音分八声，有声母 17 个，韵母 61 个，声调八类”[①]，若将声母、韵母与声调拼合起来，可以得到几百个音节，这在方言本身，已含着乐音的音韵和线条了。学者冯明洋先生说：“潮语声韵的 8 个调类，保留了完整古汉语的四声系统，而且平上去入分阴阳，合为 8 类，8 个声调的高低舒适、抑扬顿挫，仅用口语朗诵，就已经包括了民族律学的‘五音十二律’。”[②] 这是专家们研究总结出来的。因潮语每声音韵不同，有一声一音的，也有一声几音的。如

① 《国际音标对照·潮州话拼音方案》，广东省教育厅，1960 年。

② 冯明洋：《越歌：岭南本土歌乐文化论》，广州：广东人民出版社，2006 年。

“烟”（3音），“云”（5音），“训”（671音），“混”（4567音）。这种情况，造就潮州歌乐文化之声韵。潮语的音韵极为丰富，老艺人常挂在嘴边的一句话叫“潮乐一音三韵”。从事音乐工作的人总爱说：“音乐是对语言的夸张”，但此言对潮乐来说，应该反过来讲——“语言是对音乐的夸张”。陈蕾士先生认为：“潮语本身具备五音十二律，其实还不止此数……我们随便指定一首诗词，用潮语念出，只要自然的念，不必歌唱也成曲。”① 随后他以李后主的《浪淘沙》做例子念读，词中就包括了“3 5 6 7 1 2 3 4 5”一个完整的八度音。他说：“假以放开嗓朗诵，则其音域必包括姜白石的古今读法一十二律四清声。”② 他还说：“音乐的境界断乎平常语言所能企及者也。但潮语因富有音乐成分，却成为可能。”他举潮州小调《剪春箩》（别名《状元游街》）为例，证实了此说。③ 由此看来，潮语之八声“烟、粉、训、忽、云、混、份、佛”、“司、死、四、薛、时、是、示、蚀”。它们分别代表“阴平、阴上、阴去、阴入、阳平、阳上、阳去、阳入”。这正好作为潮汕歌乐的全套音阶拼音之字母。所以，潮歌、潮剧的唱词，有时可以不必依赖曲牌或事先写就的旋律，只要将词朗朗诵念，也能成曲，这是继承我国古代民间说唱——“说话”、“变文”和“弹词”的一种古代歌乐体式。当然，像潮语生成潮歌的这种现象，并非潮地独有，世界上有些国家的歌乐，也有此情况。不过，不如潮语那么直接、自然、动听罢了。如古希腊的戏曲旋律，就是把语言直接移入音乐而成的；西欧歌剧中的《宣叙调》，也属于此一类型；拉丁美洲民间传说中叙事性音乐，也属此类。

三、潮语与潮乐——声器互补

潮州方言，不仅仅生成了潮歌，同时它也深深地滋润着潮乐，使器乐与方言形成一种“声器互补”的格局。这种现状，表现在潮州音乐（器乐）的各个方面。

如潮州方言，生成潮汕歌乐文化的乐谱乐调，这是众所周知的。潮州弦诗乐，传统习用二四谱，这是潮汕方言的数字乐谱，它是一种音位谱，同时具有

① 陈蕾士：《潮乐绝谱（二四谱）流源考》，泰国潮州会馆纪念特刊专论，1979 年。
② 同上。
③ 同上。

“音序”、“唱名”，用潮语方言以数字“二三四五六”来唱，基本组合为“徵、羽、宫、商、角”，相当于“工尺谱”的“合四上尺工”，简谱的“5̣ 6̣ 1 2 3”，该谱除了此五音之外，还加上“七、八”两音，作为“二、三”音的高八度，以便于念谱。下面我们将“二四谱”与“工尺谱”及“简谱”作一对照：

二四谱：二 三 四 五 六 七 八①
工尺谱：合 四 上 尺 工 六 五
简　谱：5̣ 6̣ 1 2 3 5 6

在乐调上，最具特色的是潮州的“活五调”②，全称为“活三五调”，是潮州音乐最具特色的调式。早在1956年北京举行首届全国音乐周时，“活五调”就引起国内外音乐界人士的关注。70年代末期，中央音乐学院和海政文工团专门派人来汕头学“活五调”，当时的杨广泉先生对他们说：“要学活五，先学潮语”，这正如潮汕艺人常挂在嘴边的一句俗语“未学锯弦，先念弦诗”一样。此言正好道出了该调与潮州方言的密切关系。请见下表：

表1

音高	c	(d)　♭e	f	g（♭a）	♭B	c	d
工尺谱	合	四　乙	上	尺	凡	六	五
重三六调	二	重　三	四	五	重　六	七	八
活五调	二	活　三	四	活五	重　六	七	八

正是由于潮州方言的影响，使潮地不同区域在演奏同一首乐曲时各有不同演绎，这样就造就了潮州弦诗乐谱，历史上只记写出“骨架谱”即“基本谱”，演奏时，就由演奏者各自加花、造句的理之所在。但并非可以乱来，而应按其音韵，灵活调度。如同一首《寒鸦戏水》，广泉先生与郭鹰先生演奏就各得其妙。请见下面谱例：

① “二四谱”这种谱式，实际上谱面只有简单的提示一个基本旋律骨架，演奏家们必须在演奏中去完成作品的二度创作。

② “活五”奏法，即将工尺谱的“尺”音在弦上加重指不断地快速揉按，使其音在颤动中处于游离偏高状态。



由此可见，潮州器乐曲受地方方言的制约。广泉先生与郭鹰先生居于不同的地域，故演奏上的加花造句也有差异。居于不同地域的潮汕人，由于不同地域语言的轻重，造成其“声”与乐曲出句有关；其“韵”与乐曲收尾有关；其“调”与乐谱高低有关。潮州方言的一音数韵，造就了潮曲回环曲折的优美感。这些都是潮语方言八声关系及潮人的审美观念和潮汕不同地域人群语音之轻重所形成的。

另外，关于潮汕歌乐文化在句法运用、中心调性和板式规范上与潮州古语、古风地有着密切的关系。以潮州弦诗乐十大套的句法而言，存着不少唐宋五言、七绝结构的影子。那起、承、转、合，上下句逗分明，韵脚相和相随的特色，不正是我国古诗词的特色吗？潮州音乐所使用的中心调性，是以 F 为黄钟宫音的，这在宋代甚为盛行。杨荫浏先生的《史稿》中就指出：“宋代教坊律黄钟音高标

准仍是 F，可见这一标准，沿用甚久，影响较大。”① 对于板式的规范，潮州大套弦诗乐，均使用 68 板，这种板式，正是宋、元南戏之后，流入南方的古代板式矣！

四、潮语与歌词——情感互鸣

潮汕地区的方言土语，有着强烈的乡土气息，自然而亲切，说理、形容、比拟，入木三分，伦理道德可入典籍，可教后人，一理一法均合乎潮地人情风俗、生活习惯、思想情感、仁义道德、传统礼教、人文概貌。再加上这些方言土语生动幽默、形象活现，故一经注入潮歌，成为潮歌之歌词，必使乡亲们倍感自然、亲切，在思想情感上，产生了强烈的共鸣。如：

拼生死、白白歇、半夜出阵日、眉怒怒、磨苦债、咀大话、臭过屎、长脚仓等这一类的惯用语；

恶人怕胆、改头换面、平白无故、变面变水、肥壮大健、无女么无狗、无咀无话、柴目狗耳、踏进踏退、嘴甜舌滑等一类的成语；

鸦片一食，鸡母就着掠；富人富千金，穷人穷出骨；别人仔易大；父是天，母是地，老婆是玉皇大帝；白露水，恶过鬼；无官一身轻；无脸当死父；媒人嘴得人畏；草寮出状元；树老枝屈，人老病出等格言；

颚下生瘤——堵着；放屁脱裤——假斯文；青盲娶女么——称重、竹叶包沙——假粽；老妈宫粽球——食定正知；龙眼核擦脚村——展道行；阎罗王嫁走仔——鬼就敢爱；师公和尚——唔同道；老姩呼鸡——堵堵等歇后语。

正因此，潮歌的原始作者，取其方言土语之精华，把歌中要诉说的内容，与内心的情感，活灵活现地托了出来。这种高妙的衬托，使潮歌洋溢着浓浓的乡土气息，达到情感互鸣，唤起了听众的浓烈兴趣。如：“勿后退，勿投降，途死共伊干！”（见《可恨日寇太猖狂》）；“上山做苦工，真真惨过虾”（见《劳工歌》）；“加仔加弯蹇，无仔闲过仙”（见《加仔饿死父》一曲）；“三两黄金四两命，蟋蟀无毛哙过冬”（见《做官歌》）；“大宴小宴来押尾，好头好尾甜猎猎”（见《美食歌》）；“酥缶耐扣，久病孬医。肥壮大健，欲死无定”（见《康健歌》）；“父母无修世，卖仔去做戏；父母唔是人，卖仔落戏班”（见《卖仔去做戏》一曲）；

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），北京：人民音乐出版社，1981 年，第 369 页。

“古道田螺为仔死，油麻无技鸟唔栖”（见《刘明珠》一曲）……

五、潮语与地域——方音互合

在潮汕境内，潮州方言可分三个派系——揭阳派系、潮州派系和潮阳派系。揭阳派系，由于揭阳原为潮汕地历史最古远的一个行政中心，故此也是潮汕各市县中，保存古代语言最多的一个区域，其语音古雅、质朴，它是潮汕方言最古远的一系；潮州语系，由于它是继揭阳之后，潮州府治的所在地，是潮汕地区政治、经济、文化中心，语音多于文雅、轻婉。唐、宋以来，潮州话均以其为正统，潮音戏唱词均以其为正腔；潮阳语系，由于地处海滨，历史上又经历了宋幼主南迁和倭寇的侵犯，故因此受外来语的影响较大，其音厚重、迂回。林莲仙博士认为，上述三种语音，以揭阳语系最具古汉语的语言特点。① 而汕头话，则为一种混合体，因汕头开埠之后，该地成为各县、镇人群集散之地，语言音系属于综合体，语言杂糅。随着潮人过番和海上丝绸之路的开通，日本、英国和东南亚等周边国家的语言也加了进来。如汽车叫“啰哩”，摩托车叫“玛多敢”、乌木抬椅叫“埋涉”，铁钳叫“士巴那”，调味酱叫“沙茶”等。语言音系属于综合体。三个不同派系，使潮语在潮汕大地分化成不同支系的各类“次方言”，造成了说话时语音有了明显差别，有的甚至将语义也改了，如海陆丰话、惠来话、普宁话、汕尾话，就与汕头话、潮州话不同。因而近年来有学者倡议把“潮州话”统一起来，改为“潮汕话”，以汕头话为正音。从音乐的角度而言，笔者认为无此必要。因为正是由于这丰富多彩的方音，互相之间的对置拍和，有如自家兄弟，才产生了丰富多彩的潮乐。

潮州话是很奇特的，潮地的不同地域，由于生活环境各异，竟有了许许多多的“次方言”，而在这些“次方言”中，彼此间也有了明显的差别。一首《天顶一只鹅》的民歌，在潮阳人唱来就与潮州人不同，在海陆丰、汕尾人唱来也与汕头人不同，不同在哪里呢？那就是地域味，居海的人“其歌多海味”，语言带“咸”味；居山的人，“其歌多山味”，语言多高亢。潮地不同地区的方音，在语言上也表现出了不同情感积淀和其表达方法方式。造成同一首民歌，在潮汕各地有不同之唱法；同一首潮乐曲（弦诗乐），不同地域的师傅演奏起来，其加花、

① 林莲仙：《从历史论潮州方言》，泰国潮州会馆纪念特刊专论，1979 年。

作韵也各有不同。所以过去音乐工作者下潮汕搜集民歌时，总感觉难以记谱。有歌无谱，难怪外人以为“潮汕无民歌”，而记谱要以哪县哪乡为主呢？又很难认定，故只能在谱面上标明“潮州版本”、“饶平版本”之字样。

但是，不管不同地域、语言声调轻重不同，词语用法有所差别，但这些却给民歌增强了色彩因素。从大的方面来说，那是“同一方水土养一方人”，其歌乐文化之方言，却紧紧地融合在一起，人若同语，乐则同腔，谁也分不开谁。而且，还互补糅合。这种多种方音元素所化合而成的声调，给潮汕歌乐文化增添了绚丽多姿的丰富色彩。

实际上，这不同地域的方言，正是造就潮汕丰富多彩歌乐文化特质的本源。有一位著名的艺术大师说过一句令人寻味的话，他说：“世界艺术大同之日，就是世界艺术灭亡之时。”故此：“若世界上只有一种音乐，则没有什么音乐可言。”多样化的语言，才能生成多姿多彩的音乐。

归结而言，正是由于潮州方言声、韵、调的多彩多姿，古朴典雅、兼容柔和。它把潮州歌乐结构的思维结构潮化；它影响了潮州歌乐音韵的高低走向；它造成潮州歌乐的婉转纤细及节奏上的渐进有序；它通过无意识的有声记忆，积淀在潮州歌乐的底层，形成潮州歌乐文化与众不同的风格特点。

（原载《星海音乐学院学报》2012 年第 2 期）

潮州大锣鼓与民族管弦乐

黄唯奇

潮州大锣鼓的演奏形式既不完全等同于民族吹打乐，又不完全等同于民族管弦乐，它介于两者之间。历史上，该形式随着地方的传统文化习俗而代代传承，一直处于精华与糟粕并存的状态，缺乏大胆创新、改进和完善。从好的一面看，这使得该形式的风格特点得以良好的保留，但从另一角度分析，它却严重制约了该演奏形式的发展和弘扬。为了能更好地弘扬这个优秀的演奏形式，选择科学的创新发展方向是关键问题。文章着重阐述潮州大锣鼓演奏形式向民族管弦乐合奏形式发展的可行性思路和观点。

一、潮州大锣鼓与民族管弦乐的声部配置、乐器种类比较

潮州大锣鼓传统演奏形式历史悠久，自明末清初一直流传至今，在继承该演奏形式方面，历代民间艺人和演奏名家做出了极大的贡献，使潮州大锣鼓演奏形式得以较为完整的保存和流传，并随着人文的进步，社会的变更、发展而演变和完善。该演奏形式与民族管弦乐一样，有较为完整的管乐、弹拨乐、打击乐、弦乐和低音声部，管乐声部乐器主要有：小唢呐、大唢呐、箫仔、大竹笛、洞箫、哭筚、号头等。虽然传统形式中少见有笙的乐器出现，但在潮州民间早就有“笙箫管笛”之说，由此可见，早年的大锣鼓已有应用笙这种乐器。管乐声部中的“箫仔”从音色和音域方面考究，极近似于民族管弦乐队中的梆笛；大竹笛也可等同于曲笛；洞箫也与民族乐队中的洞箫相同，只是缺少现代的多调、定调的系列性和规范性而已。潮州大锣鼓传统形式一般都以 F 调（潮州音乐称为“四空”）为主进行演奏，如碰上其它个别调则以临时转调进行演奏，但这种情况较为少见，通常只有♭B 调的转换（潮州音乐称为“反线”），其他调就更为少见了。传统形式中的“哭筚”则等同于喉管；“号头”则近似于西藏佛教仪式乐器中的

"藏号"，它是潮州大锣鼓形式中唯一的铜管乐器。小唢呐则近似于北方乐种中的"海笛"；大唢呐则是现代民族管弦乐队中的"改良唢呐"的原型乐器。早在20世纪50年代，星海音乐学院唢呐专业教授张天平老师根据潮州大唢呐革新加键成为现代的改良唢呐，该乐器已成为现代民族管弦乐队中的管乐声部主奏乐器，并已发展成为有高音、中音、次中音等音域系列乐器。

潮州大锣鼓传统形式中的弹拨乐声部也较为齐全，乐器较为完整，其中包括：月琴、琵琶、扬琴（传统的两梯排列铜线弦琴）、秦琴（潮州音乐乐种中称为"梅花琴"），还有小三弦、大三弦、中阮、大阮、古筝等，乐器种类多样，基本符合民族管弦乐队的弹拨乐声部的编制要求。

潮州大锣鼓传统形式中的弦乐声部乐器同样是较为齐全、完整，弓弦乐器类有：椰胡、提胡、二胡、中胡、低音胡弦等；其中的椰胡和提胡均属于潮州音乐的风格乐器，该乐器的有效音域较窄，可作为乐队中的色彩性演奏。而二胡、中胡则与现代民族管弦乐队中的二胡、中胡相同；低音胡弦是潮州音乐乐种中唯一的低音乐器，它的音量较小，有效音域也较窄，作为乐队的低音声部乐器偏于单薄，应与民族管弦乐队相同，移植西洋乐队中的大提琴和低音提琴加以充实，增强乐队演奏的厚度。

潮州大锣鼓传统形式中的打击乐声部是该形式最为代表性的声部，该声部的乐器种类多样、丰富，大致有：大鼓、摇板、音钟、小镲、大镲、月锣、亢锣、钦仔锣、斗锣、苏锣、深波锣等。其中大鼓由于传统的制作方法较为落后，固定音高制作，与民族管弦乐队中的大堂鼓一样，不能调音转调，只适用于风格性演奏。而重要的是，它是该演奏形式的指挥、领奏乐器，应保留其原有的独特作用。在打击乐的低音乐器种类方面，也同样需移植西洋乐队中的定音鼓加以充实。摇板则可以当作风格乐器使用，它与京剧锣鼓中的板鼓演奏作用相同。小镲、大镲虽然制作和音色与京镲不尽相同，但也较为接近，可与京镲的使用方法同样处理。月锣的制作和音色与云锣相同；亢锣的音色虽与小京锣的音色不同，但可作为潮州大锣鼓形式的特色乐器使用；钦仔锣的形状和音色均与芒锣相同；苏锣的形状和音色与民族管弦乐队中的大锣相同，只是使用方法存在差异而已。斗锣与深波锣均是潮州大锣鼓形式中最具代表性的特色乐器，斗锣可作为风格乐器使用；深波锣一方面作为风格乐器使用，另一方面又可作为打击乐器中的低音乐器使用，使之成为锣镲类中的特有低音，增强锣镲类演奏的厚度，该乐器是我国所有锣镲乐器种类中独特的低音锣类乐器。由此可见，从潮州大锣鼓传统形式的声部配置、乐器种类和乐队编制的角度看，该形式向民族管弦乐合奏的形式方

向发展的条件充分，可行性很强。

二、潮州大锣鼓演奏形式的乐器改良和规范应用

推动潮州大锣鼓演奏形式发展的因素还有对传统乐器的改良和运用问题。在有条件、有可能的情况下，对传统乐器进行改良和完善，使之能够适应现代音乐作品的演奏。如改良唢呐一样，从传统的大唢呐经过合理、科学的改良，使之具备了演奏各种风格特点和现代作品能力。也可借鉴使用经过改革的现有各类先进乐器，如四梯或五梯排列的扬琴等。至于能否保留潮州音乐乐种的特有调性调式和音律方面的风格特色问题，可由管乐或者弦乐中的乐器，如箫、笛和椰胡、提胡等风格乐器的演奏处理中解决。

打击乐声部乐器自身的发展和完善也是推动潮州大锣鼓演奏形式发展的重要因素之一。个别乐器除了考虑能否有条件改良或运用其他乐种乐器进行充实之外，还必须尽力挖掘、丰富、充实、提高乐器自身的演奏技巧和表现能力，使之能够既保留传统原有的形式特点，又有创新和发展。如潮州大锣鼓传统形式都主要以各种锣、鼓、镲的鼓点组合，通过各种不同组合的演奏来完成表现各种乐曲情绪，描写各种音乐内容，缺乏突出乐器个体的演奏技巧和表现能力，过分依赖群体的配合，会阻碍乐器个体自身的发展。故此，能够较好的解决打击乐器个体自身的发展也是推动潮州大锣鼓演奏形式发展的关键。

解决和提高潮州大锣鼓各种打击乐器个体的发展应主要从乐器改革和挖掘演奏技巧等方面进行。首先在乐器改革方面，应将潮州大鼓从原来的固定音高制作改革成为能够调音、转调，并借鉴排鼓的多音、多鼓组合形式，在音高方面做点文章，摆脱原有只在节奏变化中的局限性，使之能够适应各种不同调性调式的演奏需要。在挖掘演奏技巧方面，则应该学习大堂鼓的演奏技巧，挖掘鼓中、鼓边、鼓沿甚至鼓帮（鼓桶）和刮鼓钉等多种不同音色和演奏技术，以丰富音色变化和表现能力。另外，在节拍和节奏组合方面，也应该科学运用西洋打击乐器中的小军鼓演奏的节奏组合，尽量避免传统鼓点中的方块形节奏，避免过于呆板的节奏组合，增强节奏变化和节奏型的棱角感。除此之外，在保留潮州大鼓演奏中的各种特色姿势、手势动作之外，还必须学习其他各兄弟乐种中的鼓乐演奏技能。如左右两手的交叉手演奏，快速过鼓琶音，复击双跳等技能发挥等，革新各

种传统的鼓点“科介头”，尽量把各种科介头演奏融入乐曲内容和旋律配合之中，使之与作品的音符成为一体。这样才能真正提高和丰富潮州大鼓的演奏能力和表现力。

至于其他的锣镲类乐器，也必须同样处理，进行乐器的改良和演奏技能革新。如月锣可借鉴云锣的多音组合；钦仔锣可组合成为排钦；斗锣可组合成为多音高演奏，等等，并在演奏技能和节奏组合方面加以充实、丰富和完善。

三、潮州大锣鼓演奏形式的改革发展和丰富完善

1. 传统形式观念的突破和革新

打击乐是潮州大锣鼓演奏形式的指挥和领奏声部，推动该演奏形式发展首先必须从打击乐声部的传统鼓点组合中解脱出来，多创作一些新的打击乐器重奏形式或独奏形式的作品，让打击乐器的重奏和独奏独立完成描写作品内容，或者在民族管弦乐曲中创作一些某件打击乐器的独奏和华彩乐段，以丰富和增强音乐作品的色彩性，提高演奏效果。如排鼓独奏曲《鼓上飞舞》《龙舞》《赛龙舟》；大堂鼓独奏曲《鼓边舞曲》《鼓威》《夜深沉》；或者民族管弦乐合奏《渔舟凯歌》、《龙腾虎跃》中的排鼓和大堂鼓独奏和华彩乐段等。也可创作一些类似于西安鼓乐《鸭子拌嘴》；土家族的打溜子《老鼠娶亲》《八哥洗澡》等的纯锣镲小打作品。从多种角度、多种形式使潮州大锣鼓的个体和整体得以全面地推进和规范、充实和丰富，使之逐步发展成为一种既可合又可分，既可大又可小的多种演奏形体。

2. 传统乐曲的继承和现代作品的创新

潮州大锣鼓演奏形式向民族管弦乐合奏形式发展，还必须将原有的乐曲旋律齐奏转化为和声配器处理，以现代的作曲编曲技巧对传统的鼓点、曲牌组合式套曲进行科学的革新和发展，进一步增强该演奏形式作品的音乐表现力，以优秀作品带动潮州大锣鼓演奏形式的革新和进步，这是该传统形式逐步走向规范和完善的基础，也是能否成为向民族管弦乐合奏形式发展的重要因素。

为了能够较好地保留该乐种演奏形式的原有风格特色，合理地运用各种革新和创作手段。在传统乐曲、曲牌的整理、编配方面，应力求保持乐种、乐曲曲牌的独特风格和特色，甚至保留一定程度的传统齐奏乐段原形，只为乐曲曲牌的旋

律加配低音声部，其他声部让演奏者在旋律线条的行进中，根据各种乐器自身的性能特点和演奏者自身的音乐修养、审美水平、演奏能力、演奏技巧等因素相结合，尽情发挥，以最大限度地保留传统原有的风格特点。

在改编和编曲作品方面，则着重追求乐曲旋律的进行和配器手法的规范。乐曲旋律应科学运用传统中的各种“板式”节奏和变奏手法，如：拷拍、三板、二点一、三点一、七点一、单催、双催、企字催等板式和变奏手法；和声配器应合理结合潮州音乐传统中的各种调性调式和音律，如：轻六、重六、轻三重六、反线、活五等独特的调性和音律；这样，乐曲作品的横线条和直线条均能得到恰当的结合，从而革新乐曲旋律的走向，创新和声配器手法，使作品能够达到既保持乐种的风格特点，又能够在和声配器方面获得理想的音响效果。如传统曲牌套改编作品《抛网捕鱼》，该乐曲的旋律部分主要是以传统的多个曲牌乐段组成，完美地保留了潮州锣鼓乐的传统韵味，作品旋律优美，乐段转换自然流畅，乐曲起伏幅度大，音乐形象表现丰富，旋律线条走向有创新；在和声配器手法的运用方面更有其独到之处，各种和弦转换合理、恰当；该乐曲的鼓点编配方面也有效地突出了潮州大锣鼓的传统风格特点，默契的配合乐曲旋律和作品内容的描写，鼓点的运用丰富多彩，形象逼真，刻画生动，使全曲演奏能够完美地保持乐种的风格特点，并在和声配器中获得极大的成功，成为对传统乐曲改编的经典作品。

而在现代作品的创作中，则应注重保持乐种的风格特点，大胆创新，放开视野，学习、借鉴其他各乐种甚至西洋音乐的一些优秀元素，加以充实和结合，力使作品能够既保留原味又有创新，如：现代作品《潮乡情》就是既保留原味又有创新的最典型范例。该作品在乐曲旋律中，紧紧抓住潮州音乐调性调式中“重六”调的调性和音律特点，运用现代的旋律创作手法，结合作品内容的音乐情绪，使乐曲旋律既有浓郁的乐种韵味，又有丰富的音乐情绪起伏和变化，准确描写作品内容。在该曲的和声配器中，慎重处理好重六调的音律和和声的配置，巧妙运用各种乐器的音色特点和副旋律，使乐队各声部的层次感更加清晰，配置协调默契、和谐丰满。在鼓点节奏的组合方面，既做到富有乐种形式的独特风格，又大胆借鉴山西大鼓、舟山锣鼓等演奏形式的鼓点组合和演奏手法，并引用西洋打击乐小军鼓的多种节奏组合，使乐曲的打击乐声部演奏丰富多彩，表现突出，较好地展示出潮州大锣鼓演奏形式以打击乐声部为主奏和以司鼓为领奏、指挥的独特演奏特色。该作品是当今潮州大锣鼓形式的优秀代表作之一。

从潮州大锣鼓演奏形式的现状来看，经过历代艺人，特别是从事音乐专业人

员的不断努力，从传统乐曲和曲牌套曲的继承到传承，演奏形式的革新到发展，原始作品的整理到改编、编配，现代作品的探索到创作等方面，均作了深入的研究、探讨和尝试，使该演奏形式在继承、发展等方面均取得了重大成果。特别是近年来，新创作的潮州大锣鼓作品不断出现，也产生了不少优秀作品，并获得了业内专家的认可和社会各界的欢迎和喜爱。如：《春满渔港》《欢庆胜利》《社庆》《号角》《潮乡情》等，这些现代作品既保留了传统演奏形式的风格特点，又能在创作技巧上创新并获得成功，为潮州大锣鼓演奏形式的进一步发展奠定了基础，并已更进一步接近于民族管弦乐合奏形式，但发展步伐还不够快，也不够规范。上述的事例充分证明潮州大锣鼓演奏形式主体向民族管弦乐合奏形式发展是该形式发展的最佳选择，成为一种以打击乐声部为主奏和以司鼓为领奏和指挥的独特的民族管弦乐合奏形式。我们期待着潮州大锣鼓能够尽快以一种全新的面貌、完善规范的演奏形式出现在祖国的民族乐坛。

（原载《星海音乐学院学报》2012 年第 2 期）

潮州音乐分类新探

张　曦

潮州音乐就像一个由不同家庭组成的同氏大家族，从外表看像是一个乐种，走近了解才知道它实际上是包含多个音乐种类的一个总称。潮州音乐中有些乐种甚至相互交叉，如潮州弦诗乐也是潮州锣鼓乐下属类别潮州大锣鼓的弦乐部分，称为“后棚”；潮阳笛套乐中也有大锣鼓、小锣鼓、苏锣鼓。有些音乐形式看起来很难截然区分，例如潮州歌乐中的潮州民歌与潮州方言歌。它们相互纠缠，给潮州音乐的分类带来困难。

对潮州音乐分类显然是必要的，因此，很多潮乐研究者尽管感觉到有难度，仍然投入到这项工作中，希望尽可能全面地介绍潮州音乐。秉承这个理念，本文在广义的潮州音乐，即陈天国教授提到的“潮州方言区流传的民间音乐”的概念引导下，拟在已有的潮州音乐分类的基础上，尽可能广泛涉及现存的潮州音乐各种类与形式，并对其进行重新归类与组合。

一、已有的潮州音乐的分类

在谈及潮州音乐分类的文献中，有三种比较具有代表性的方法值得我们注意，它们分别从音乐性质、乐种、乐种与音乐形式相结合的角度分类潮州音乐。笔者在《潮州音乐？还是潮汕音乐?》一文中已略提其中两种。① 以下将较为细致地介绍这三种分类法，并分析它们各自的特点。

（一）以音乐性质分类

郑志伟《潮州民间音乐考》一文将潮州音乐分为：民俗音乐、文人音乐、宫

① 张曦：《潮州音乐？还是潮汕音乐?》，《星海音乐学院学报》，2013 年第 4 期，第 33—42 页。

廷音乐和宗教音乐四类，四个类别之下又包括不同的音乐表演形式。① 见下图1。

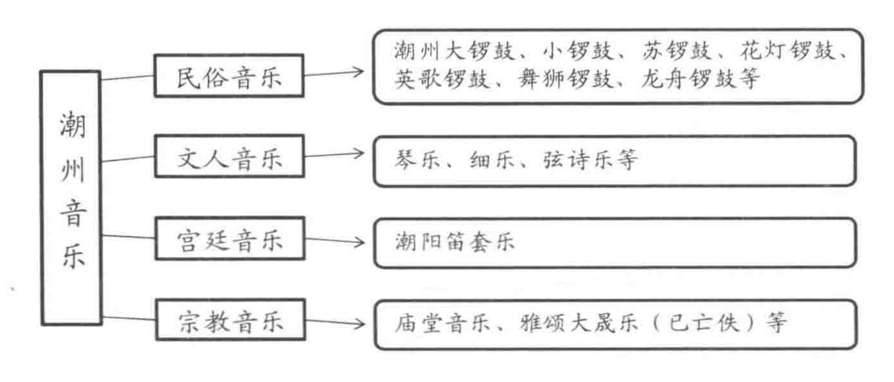


图1 以音乐性质分类的潮州音乐

这个分类是在潮州音乐等同潮州器乐，也即是狭义的潮州音乐概念下进行。从图1可见，它不仅包含现存的潮州器乐形式，也列出历史上潮州方言区内曾经有过的音乐形式，如琴乐、雅颂大晟乐，对锣鼓种类的涉及也比较周全。然而，这个狭义的潮州音乐概念的撷取，很容易忽略潮州音乐的其他乐种和音乐形式，例如潮州歌、潮州戏剧音乐等。单就音乐性质来分类潮州音乐，也显得有些"水土不服"，因此存在以下分歧：

> （1）"民俗音乐"一词的含义若包含大锣鼓等，则讲不清楚；（2）把弦诗乐纳入"文人音乐"不当，潮州弦诗乐古以至今就是一种雅俗共赏之乐种，不只限于文人奏之；（3）指定潮阳笛套乐为"宫廷音乐"，这是它的成因，并不代表它的现状，它在成长过程中，已成为地方乐类。②

由此可见，以音乐性质分类不是很理想。

（二）以乐种分类

余亦文先生根据潮汕老一辈民间艺人对潮州音乐的归类，从"乐种"角度将潮州音乐分为锣鼓乐类、丝弦乐类、庙堂乐类、民歌民谣类、曲艺音乐类、戏剧

① 郑志伟：《潮州民间音乐考》，载《潮乐文论集》，北京：中国戏剧出版社，2010年，第56页。

② 余亦文：《潮乐问》，广州：岭南美术出版社，2006年，第12页。

音乐类和歌舞音乐类。① 详见图 2。

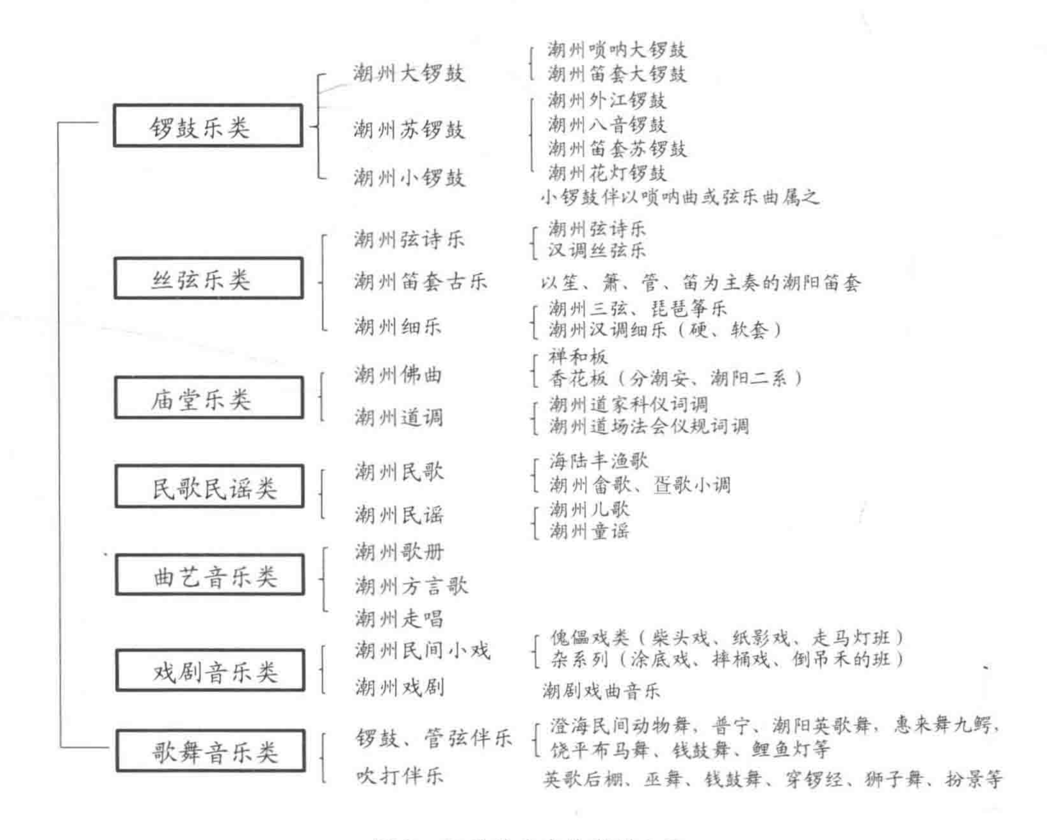


图2 以乐种分类的潮州音乐

这个分类较大程度地囊括了潮州音乐各种形式，并试图在不同类别，如锣鼓乐类、丝弦乐类等之下，做出更详细、清晰的划分。分类图不仅展现较为丰富的音乐文化图景，从内容看也很容易勾起潮州人的本土音乐文化记忆，其中有些音乐形式在今天或已消融到其他音乐形式，或已在文化变迁中消亡，如潮州八音锣鼓、疍歌小调、走马灯戏、涂底戏等，因此显得很有价值。

但这个分类法同样存在一些问题：首先，潮阳笛套古乐在发展过程中，一方面坚定地保留了其作为古乐的特色，另一方面也不吝吸收大锣鼓、小锣鼓与苏锣鼓的一些因素而形成笛套大锣鼓、笛套小锣鼓与笛套苏锣鼓，然究其特色与母体，仍旧是笛套音乐统率下较为完整的一个体系，将其拆分至锣鼓乐类与丝弦乐

① 余亦文：《潮乐问》，广州：岭南美术出版社，2006 年，第 11—12 页。

类，似乎还不是最好的安排。其次，潮州方言歌是运用潮州方言演唱的歌曲种类，它最初受到学堂乐歌的启发，采用旧曲填词或民谣谱曲，后来逐渐形成词曲创作的形式而成为一个新的歌乐类别，将其归入曲艺音乐类显得不太妥当。在后来出版的《潮歌问》中，余亦文先生将潮州民歌重新做了整理与分类①（见图3）。

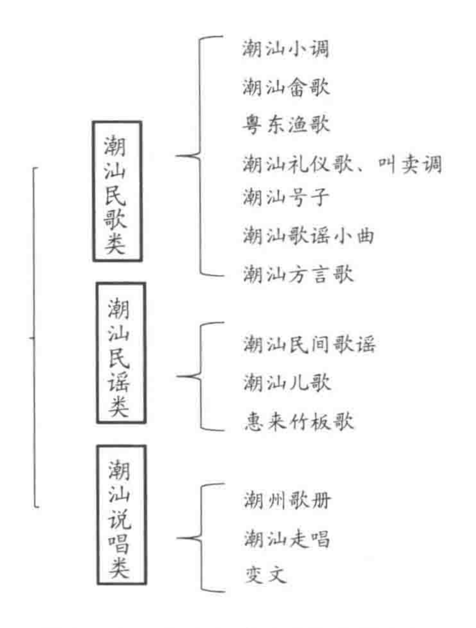


图3 余亦文对潮州民歌的重新分类

由图3可见，潮州方言歌从曲艺类音乐中脱离出来，进入了民歌类音乐中，这种做法是否合理仍有待商榷。但是，从这个分类整理，可见余先生在尽可能涵盖目前潮州方言区内已有潮州歌形式所下的苦心。

（三）以乐种与音乐形式相结合的分类

陈天国、苏妙筝《潮州音乐》的分类初衷也是出于“唯求比较清晰和不要遗漏”的原则，他们运用乐种和形式混合的办法，对潮州音乐进行了分类。②见图4。

---

① 余亦文、余晓：《潮歌问》，广州：岭南美术出版社，2012年，第3页。

② 陈天国、苏妙筝：《潮州音乐》，广州：广东人民出版社，2004年，第5—6页。

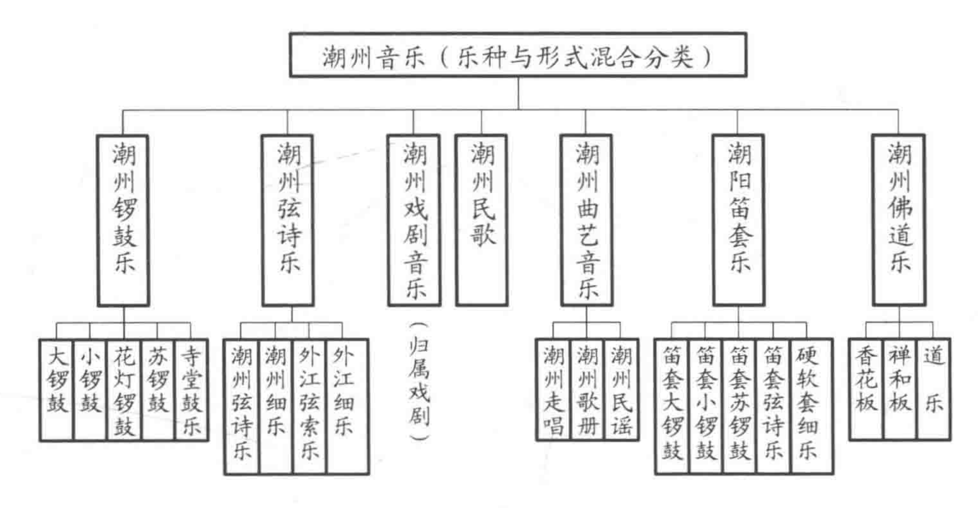


图4 以乐种与音乐形式相结合分类的潮州音乐

在这个分类中，潮州器乐种类的划分看起来是比较理想的，既体现不同乐种下属类别之明确归属，也尽量避免分割乐种，如对潮阳笛套乐，充分考虑它下属各音乐形式的个性特点而保留完整的一个体系。从内容上看，这个分类法在广义的潮州音乐概念——“潮州方言区流传的民间音乐”指导下选择对象，较为细致地考虑潮州器乐的分类与罗列，而对潮州戏剧音乐、潮州民歌则简略带过。比较遗憾的是，潮州方言区内与器乐密切相关的舞蹈音乐没有在其中得到体现。

几位学者在对潮州音乐进行分类时，有不同的选择角度及涉及范围，通过他们分类概念的分析及结果的阅读，我们像面对丰富的矿藏一样大开眼界。从中看到潮州音乐种类与形式的丰富多样，并不像我们之前想象的单一纯粹。可以说，这些宝贵的资料的陈列，构成我们认识潮州音乐的基础。

二、本文的潮州音乐分类

这一部分将在前面几种分类法的基础上，对潮州音乐进行一个归类与重组。在阐述本文的潮州音乐分类方法之前，有一个术语需要解释，那就是“乐种”。前文余亦文、陈天国等学者都在分类依据上提到乐种这个名称，那么，乐种指的是什么？它包括哪些研究对象？

翻阅、检索与乐种相关的著作与期刊文献，可以看到这一名称更多指称民间器乐。但近十几年来，研究者们在反思有关乐种的界定及其研究对象时，逐步倾

向于将乐种研究带入更为广泛的研究范围。在谈到研究对象时，袁静芳提到：

> 关于研究对象的完整性，长期以来，学术界在观念上只认定纯器乐形式为乐种，而将历史上已经形成的以音乐为主体的歌、舞、乐或歌、乐等完整的综合音乐艺术实体，在研究上作茧自缚，分割而治，不能完整地表现传统乐种的真实艺术风貌和艺术特点。
>
> 乐种的表现形式是多样的，主要有纯器乐形式、综合音乐形式、综合艺术形式三种类型。以舞台艺术、造型艺术、语言艺术为主体，音乐为辅助的其他各类综合艺术形式，不属于乐种的界定范围。①

笔者认同此看法。从之前几种分类来看，绝大多数研究者也没有局限于纯器乐范畴来选择阐述对象。故"以音乐为主体"是本文选择对象并对其加以阐述的标准之一。同时，"歌、舞、乐或歌、乐等完整的综合音乐艺术实体"将作为选择的对象。另外，与之前余、陈、苏的做法相同，戏曲音乐将作为一个类别被纳入进来。

长期以来，戏剧被当作独立的艺术门类，分立于音乐之外，然而戏剧与音乐之间割不断的联系，总让音乐研究者无法舍弃对它的关注。就潮州音乐与潮剧而言，两者的紧密关系就像孪生姐妹一般：它们使用相同的乐器，相同的音律现象，相同的调式调体如轻三重六、活五，等等，可见两者在形成与发展的过程中相互影响与相互渗透。因此，除了潮州方言区内的歌、舞、乐（指器乐）之外，戏乐也应该成为我们研究的对象之一。而潮州方言区内目前仍旧存在的、曾经对潮剧的形成与发展产生过影响的西秦戏、正字戏、白字戏和外江戏，也应有所涉及。

在分类过程中遇到了一个难题，那就是潮州的庙堂乐（也被称为佛道乐）可以被归入歌、舞、乐、戏中的哪一类？潮州的佛乐道调与潮州民间音乐，尤其大锣鼓、弦诗乐的配合密切，香花板佛乐在唱诵部分，甚至会吸收民间的歌册、歌谣；② 再者，作为一种仪式功能性较强的宗教音乐，无论将其归入歌、舞、乐、戏中的哪一类都显得不太恰当。由此看来，有将其单列的必要。

重新整合后的潮州音乐范畴，将分别从器乐、歌乐、戏乐、舞乐和庙堂乐进

---

① 袁静芳：《乐种学》，北京：华乐出版社，1999 年，第 3 页。

② 陈天国、苏妙筝：《潮州音乐》，广州：广东人民出版社，2004 年，第 217—233 页。

行分类，并在这五个类别下，列出所各自包含的音乐形式（见图5）。至于不同音乐形式之下更为细致的划分，则将在后文以图文阐述，可见图6。

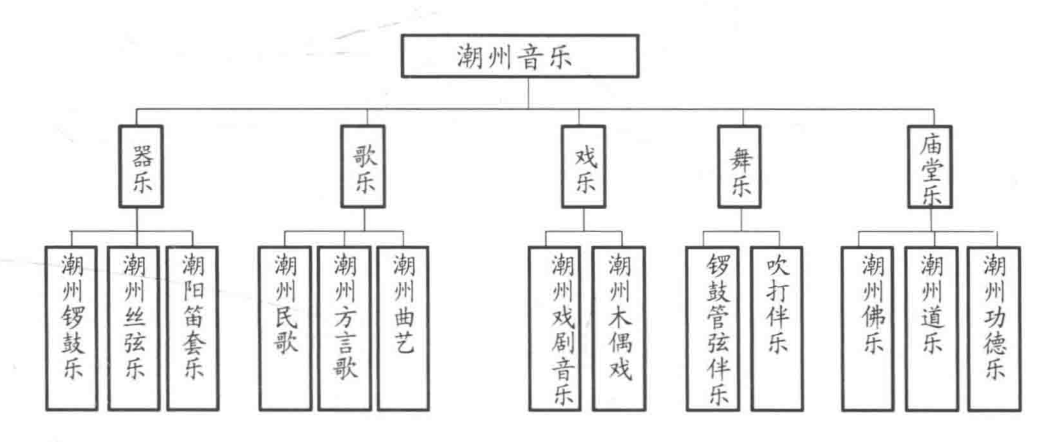


图5 重组后的潮州音乐分类

（一）潮州音乐之器乐类别

潮州音乐的器乐包括潮州锣鼓乐、潮州丝弦乐、潮阳笛套乐三个种类。

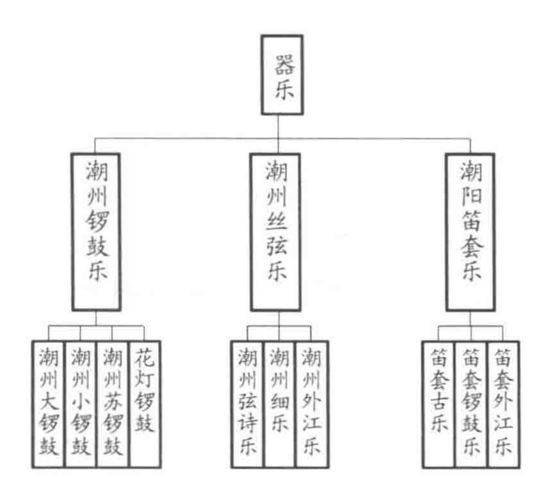


图6 潮州音乐之器乐类别

从图6可见，这三类器乐就像是潮州音乐大家族中的三个小家庭，小家庭中又有数目不同的家庭成员，例如，潮州锣鼓乐类有潮州大锣鼓、潮州小锣鼓、潮

州苏锣鼓和花灯锣鼓；潮州丝弦乐类中，有潮州弦诗乐、潮州细乐、潮州外江乐。潮阳笛套乐作为一个完整的体系，被划分成一个独立的类别，它的下属成员有笛套古乐、笛套锣鼓乐和笛套外江乐。

这个分类方法，是在余、陈、苏分类法基础上进行调整而成的，不同之处有以下几个：

第一，将仪式功能性较强的佛教音乐——寺堂鼓乐从潮州锣鼓乐中移除。

第二，将外江弦索乐与外江细乐合并到一起。

第三，将笛套大锣鼓、小锣鼓和苏锣鼓统合在笛套锣鼓乐之下，并将软硬套古乐归入笛套古乐中，力求从历史、来源与性质上对笛套乐中的古乐、锣鼓乐和外江乐进行更为清晰明了的划分。

（二）潮州音乐之歌乐类别

这里以“歌乐”将有唱词的、与歌唱相关的音乐形式分列出一个类别，包括潮州民歌、潮州方言歌和潮州曲艺音乐。

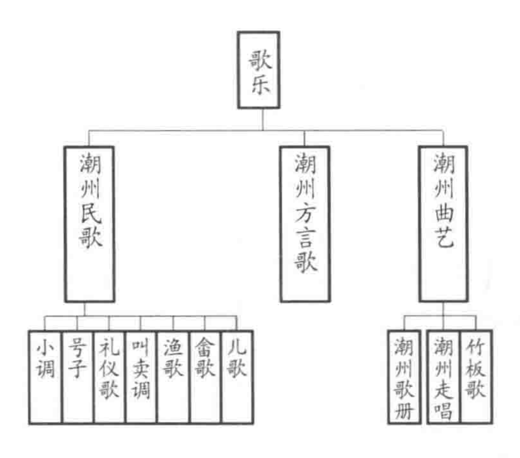


图7 潮州音乐之歌乐类别

对照前面余、陈、苏等的分类方法，可以看到相比潮州器乐，潮州歌乐这一部分重组后的变化是比较大的。

首先，潮州方言歌被单列出来，而在余亦文先生的潮州歌分类中，潮州方言歌被纳入潮州民歌。他在《潮歌问》中解释为何“把‘潮汕方言歌’纳入‘潮汕民歌’之范围，原因有二：其一是‘潮汕方言歌’运用了潮汕方言演唱，在语言上及旋律音韵上，靠近于‘潮汕民歌’；其二是‘潮汕方言歌’是一种介乎

于‘通俗歌’‘流行曲’之中的新创作‘潮汕民歌’，故把它纳入‘潮汕民歌’中也是合情合理的”①。然而，余先生同样在书中指出这两者的区别：“‘潮汕方言歌’是一种创作出来的歌曲，有真正的词曲作者。而‘潮汕民歌’是潮汕民间口头创作，是大众之歌，……没有固定的词、曲作者。”② 在以往的学习中，我们将民歌从一些歌乐形式中区别开来，常常根据是否有明确的创作者，是否具“普遍性、典型性的特征”，即“口头创作、口头流传和集体加工”③，因此，是否采用方言演唱，并不能成为辨认其是否为民歌的依据。另外，像潮州方言歌这样的“通俗歌”，或称“新民歌”能否被称为“民歌”，目前尚存争议。故本文将潮州方言歌作为歌乐的下属类别单列出来。

其次，潮州歌谣中的儿歌被纳入潮州民歌，其他如礼仪歌也归入潮州民歌，表达诙谐、讽刺、生活情趣、叙事或是情歌类别的归入潮州小调。在此对潮州歌谣的名称做一点解释。大部分潮州歌谣因为曲调的亡佚，而被称为民谣。在陈天国、苏妙筝的潮州音乐分类中，将潮州民谣归入潮州曲艺音乐。在余亦文的分类中，失去曲调的歌被归入民谣一类；保留曲调的歌，仍称歌谣。杨方笙则认为：“原来有一定曲调的‘歌’，后来失去的曲调（即原有的音乐消失或起了大变化），变成了‘谣’”，“既然谣多而歌少，而且不能排除现在的谣或许是从过去的歌变来的事实，我们认为还是叫作歌谣更为恰当”④。笔者认同杨方笙说法。至于潮州歌谣归入潮州民歌是否恰当？对此的回答是肯定的，就如余亦文先生所言：“它正是地地道道的潮汕民歌。”⑤

最后，竹板歌被纳入潮州曲艺。潮州竹板歌是演唱者采用潮州方言唱念，手持快板击节和歌的一种音乐形式。在余亦文先生对潮州歌的分类中，竹板歌是被列入潮州民谣类的，但是按照对曲艺中快板类曲种的理解⑥，将它纳入曲艺一类应该更恰当一些。

---

① 余亦文、余晓：《潮歌问》，广州：岭南美术出版社，2012 年，第 347 页。

② 同上，第 348 页。

③ 周青青：《中国民歌》，北京：人民音乐出版社，1993 年。

④ 杨方笙：《潮汕歌谣》，汕头：艺苑出版社，2001 年。

⑤ 余亦文、余晓：《潮歌问》，广州：岭南美术出版社，2012 年。

⑥ 中国大百科全书总编辑委员会：《中国大百科全书》（曲艺卷），北京：中国大百科全书出版社，2002 年。

（三）潮州音乐之戏乐类别

这里对潮州戏乐类别的罗列，既包括现存在于潮州方言区的潮剧，也包括曾经普遍存在于这一区域，现今退居汕尾海丰、陆丰等地的正字戏、白字戏和西秦戏，以及目前几近绝迹，仅在潮州市庵埠仍有活动的外江戏。

至于潮州木偶戏，目前在潮汕地区仍旧活跃的大概只有纸影戏了。其余在余亦文老师的分类图中提到的小戏由于失去了它生存的社会环境，在今天大部分已绝迹，至少对当代人来说是看不到这些小戏的，它们永远留在了民间音乐家或潮乐研究者的纸面上（见图8）。

（四）潮州音乐之舞乐类别

在余亦文先生的潮州音乐分类中，将潮州民间舞蹈的伴乐作为一个类别，以“歌舞音乐类”列出，这是有其道理的。潮州民间舞蹈伴乐在表演形式上虽然比较简单，但是它所用的乐器与伴乐形态，很大程度上从潮州民间音乐中借用而来。

余先生的分类图中（见图2），最左一列为七个音乐类别，其中有六个类别的下一级举出的几乎都是乐种名称，唯独“歌舞音乐类”之下是伴乐的音乐形态。这种安排，既体现了潮州音乐研究者们力求全面展现潮州音乐文化样貌的追求，也体现了他们以音乐为阐述目标的考虑。

本文仍旧采用余先生的这一分类。从图9可见，舞乐类别包括了锣鼓、管弦伴乐与吹打伴乐两类。

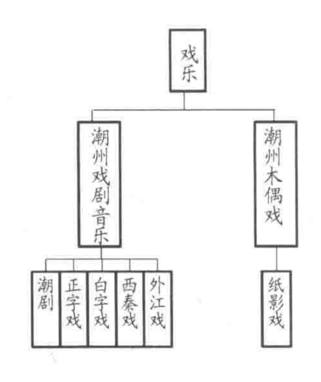


图8 潮州音乐之戏乐类别

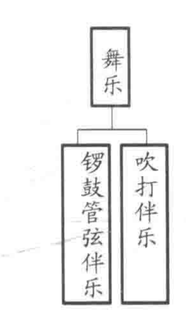


图9 潮州音乐之舞乐类别

（五）潮州音乐之庙堂乐类别

究竟将潮州音乐的这一类别称为“佛道乐”还是“庙堂乐”，煞费心思。在余、陈、苏的分类中，他们对此叫法不同，余称“庙堂乐类”，陈、苏则称“佛道乐”。潮州民间音乐家林毛根在《潮汕的庙堂音乐》中提到“庙堂，常指皇帝祖宗的庙宇。潮州音乐中的所谓庙堂是指寺庙和庵堂，庙堂音乐就是佛事音乐”①，潮汕人对于庙堂的理解确实如此，从这个角度出发，似乎“庙堂乐”不能概括在潮汕地区的佛乐与道乐，应称为“佛道乐”较为合适。然而，笔者仍倾向于使用“庙堂乐”，这是因为：首先，在向民间音乐家的请教以及对文献进行梳理的过程中，发现庙堂乐这一名称在潮汕地区的民间音乐家中的使用比较普遍，且年代比较久远，这可能与道教在潮汕地区的衰微和道乐曲目的稀少有关；潮汕地区的所谓道调，其实也吸收不少佛乐的元素，因此，很多民间音乐家常常以庙堂乐来统称。其次，使用佛道乐很难将现存较为世俗化的功德乐这部分包括进来。功德乐在潮汕民间用于对亡者超度的道场中，从功德乐的主持者师公（或司工，潮汕人对道士的称呼）来看，它与道教仪式有着密切关系，然而它在仪式以及用乐上借用了佛教仪轨及佛乐，使用过程中又吸收了潮州民间音乐，特别是弦诗乐、锣鼓乐及歌乐形式，期间还会夹杂一些插科打诨的娱乐性节目，其目的

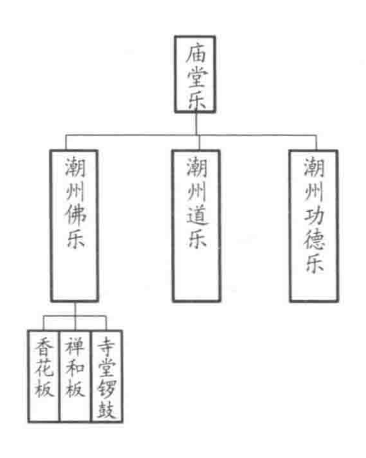


图 10 潮州音乐之庙堂乐类别

① 林毛根：《潮汕的庙堂音乐》，载饶宗颐：《潮学研究》，广州：花城出版社，1997 年，第 190 页。

已不仅为超度死者，也为娱乐生者。这与具有严肃性的佛教或道教仪式及其规约性的用乐观念相去甚远，因此单列出来较为恰当。故而，潮州的庙堂乐就包括了潮州的佛乐、道乐和功德乐。

潮州的道教音乐虽然已经失传，但它曾经存在却是不容置疑。目前在功德乐的使用中，也仍有道调曲目的存在。因此按照民间的办法，将其保留并归入庙堂乐一类。

庙堂乐的潮州佛乐又有香花板、禅和板和寺堂鼓乐三种。从图 4 可见，陈、苏从音乐形式的角度出发，将“寺堂锣鼓”纳入“潮州锣鼓乐”，因为潮州寺堂鼓乐在其本质性的佛事音乐基础上，大量吸收潮州的民间音乐，如潮州大锣鼓、民间小调、弦诗、唢呐曲牌、笛套音乐等,① 这固然有它的道理。然而，它与民间音乐最显而易见的区别，就在于它的宗教仪式性。使用场合与功能的转换，自然就带来了音乐意义的改变。因此，将寺堂鼓乐从相对世俗化的潮州锣鼓乐区分开来，转而纳入潮州庙堂乐，是本文与之前陈天国等分类法的不同之处。

综上所述，本文有关潮州音乐的分类重组，是在郑、余、陈、苏几位研究者的分类基础上建立起来的，它从五个方面，器乐、歌乐、戏乐、舞乐和庙堂乐来展现潮州音乐的整体样貌。

不管是已有的潮州音乐分类，还是本文的潮州音乐分类，都煞费研究者苦心。如何从广义的概念上，将相互纠缠的潮州音乐乐种与音乐形式，尽可能清晰而又没有遗漏地展现，是一份相当困难的工作。当然，仍然还有很多不尽人意的地方，有待我们用更多时间和经验做进一步的完善。

（原载《星海音乐学院学报》2014 年第 4 期）

① 陈天国、苏妙筝:《潮州音乐》，广州：广东人民出版社，2004 年。

[General Information]
书名=a
SS号=13966995